ritratto di Casale

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - 2015

RITRATTO DI CASALE

Il canonico Alessandro Nevus offre a Sisto IV il Decretorum Codex. Miniatura del frontespizio del *Decretorum Codex* (1474). Archivio capitolare del Duomo, Casale Monferrato.

Nella lunga serie di testi dedicati dall'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO all'arte piemontese — testi che hanno avuto parte significante per la rivalutazione del patrimonio artistico della nostra regione — sono stati toccati numerosi argomenti e luoghi. A Torino, come era giusto, è stata dedicata particolare attenzione; ma il discorso è spaziato poi ampiamente tra Stupinigi e La Manta, S. Antonio di Ranverso, Ivrea, Vercelli, Fénis ed Issogne, Guarene, Varallo, Staffarda, la Sacra di S. Michele. Soltanto di scorcio, nel volume illustrante il Barocco Piemontese (1964), *era comparsa Casale Monferrato; che pure è, dopo Torino e Vercelli, la città del Piemonte più ricca di testimonianze d'arte, importanti non solo per numero ma insigni per qualità e significato storico.*

La storia di Casale, prima libero comune e successivamente dominio aleramico, capitale del Monferrato coi Paleologi, parte del Ducato di Mantova coi Gonzaga, non si identifica con la storia del Piemonte se non relativamente tardi. Soltanto all'inizio del Settecento Vittorio Amedeo II di Savoia riuscí ad assicurarsene l'ambito possesso.

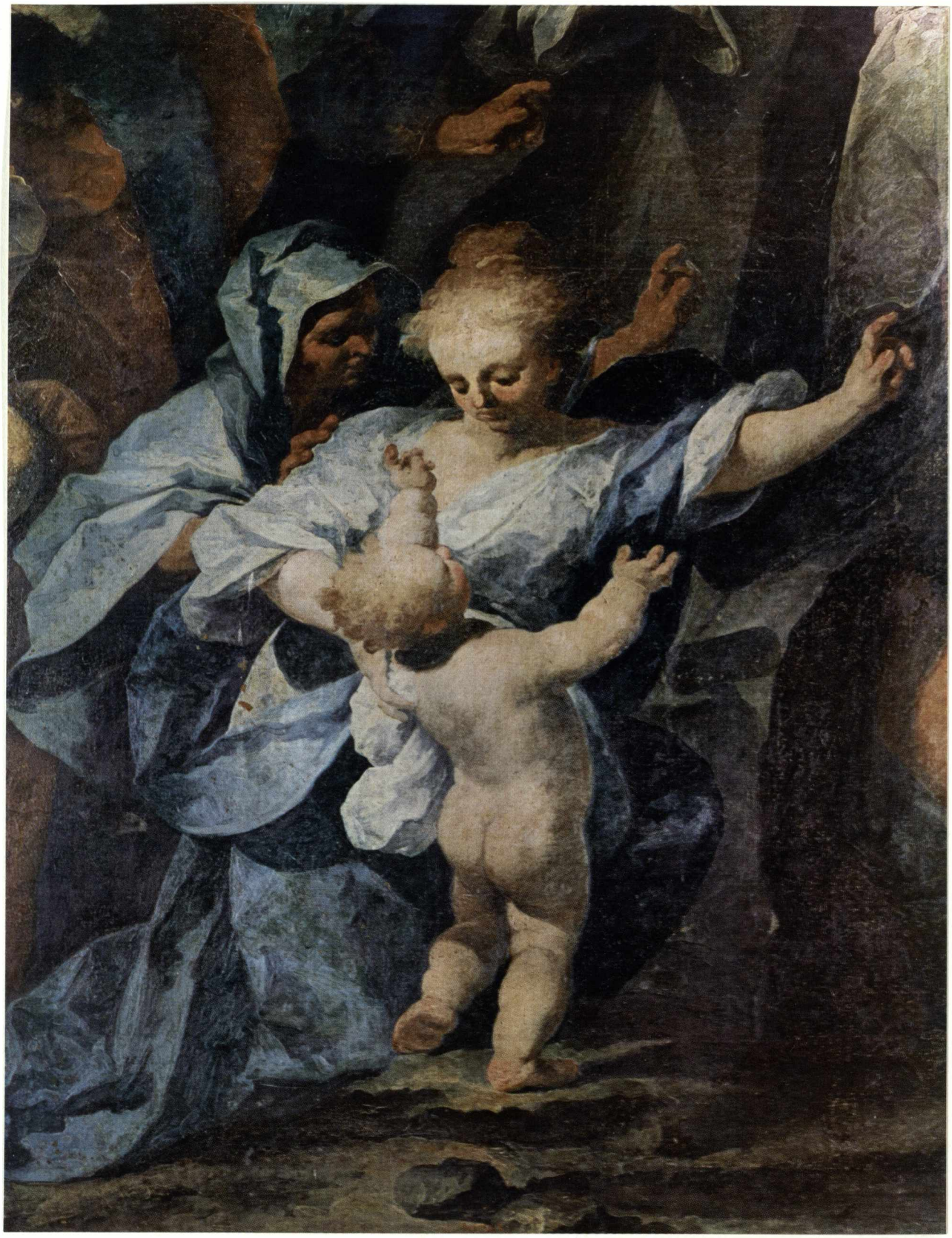
Casale ha, nonostante ciò, una importanza centrale per le sorti e per

le arti piemontesi: e questo fin dagli antichissimi tempi in cui S. Evasio erigeva ivi una modesta chiesa nel luogo dell'attuale maestoso Duomo, intorno a cui sarebbe cresciuto più tardi il nucleo cittadino; fin da quando il santo Vescovo di Vercelli, Eusebio, saliva pellegrino il vicino monte di Crea. Per secoli — dai tempi degli Amedei fino a Vittorio Amedeo II — Casale fu il principale obbiettivo delle mire espansionistiche sabaude, ed in questo senso determinò a lungo gli orientamenti militari e politici del Piemonte.

Quanto all'arte, è ben noto come Martino Spanzotti, che a giusto titolo può considerarsi il fondatore della pittura piemontese, fosse cittadino di Casale prima che di Vercelli e di Torino. Suddito dei Marchesi di Monferrato era Macrino d'Alba; Moncalvo, vicinissimo a Casale, fu la patria d'elezione di Guglielmo Caccia, detto appunto il Moncalvo. A Casale nacquero Nicolò Musso e Pietro Francesco Guala, pittori tra i più significativi rispettivamente del Sei e del Settecento piemontese; a Casale vissero ed operarono architetti come gli Scapitta.

In un discorso sull'arte del Piemonte non si poteva insomma non ricordare, con particolare rilievo, Casale; anche se il volume di questo anno ha inteso presentare la città non soltanto per quanto la lega al Piemonte ma anche per quanto, da esso, la distingue: un inconfondibile accento che è la conseguenza di una straordinaria varietà di influenze artistiche, di echi culturali, di vicende storiche.

L'ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO ha avuto per questo volume l'appoggio cordiale delle Autorità civili e religiose di Casale; del venerando Capitolo del Duomo; dei RR. PP. Francescani del Santuario di Crea; del pittore Ugo Martinotti; di Giovanni Testori: a tutti esso esprime il suo vivo ringraziamento.



ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

M. VIALE FERRERO

RITRATTO DI CASALE

TORINO 1966

Duello tra cavalieri, pannello proveniente dalla casa di Anna d'Alençon in Casale Monferrato. - Torino, raccolta privata.

Fare il ritratto di una città è un po' diverso dal farne una descrizione, o una storia. Le città nascono, crescono, si trasformano come ogni cosa al mondo; ad ogni istante sono diverse, o meglio appaiono diverse secondo gli occhi con cui uno le guarda: il ritratto è proprio l'immagine, scritta o figurata, di questo rapporto reciproco. Quando, ancora sui banchi della scuola, mi capitò di sfogliare un libro dedicato a Casale ricordo che, scorrendone rapidamente cogli occhi le note bibliografiche, un titolo fermò la mia attenzione: *Ritratto della città di Casale,* manoscritto di Giuseppe Deconti. Immediatamente mi parve che il manoscritto, raccomandato da quel bel titolo, dovesse essere diverso da ogni altro; che in esso avrei trovato non soltanto parole, descrizioni, concetti, ma anche qualcosa di più reale e quasi materialmente consistente: mura antiche, case, giardini, rumore di attività quotidiane; e le colline, e il Po e l'aria stessa di una regione vicina e familiare. Senza aver ancora mai letto un rigo di suo, mi raffigurai il Canonico Giuseppe Deconti come uomo di spirito e di gusto; il suo nome rimase, per me, legato a Casale in una associazione che dura anche adesso. In omaggio a lui è ripreso qui in parte il titolo antico; nella speranza che il nuovo e tanto, tanto più modesto « ritratto » invogli almeno qualcuno a venire, o a tornare a Casale; a risalire, insomma, dalla illustrazione al vivo modello.

E' necessario aggiungere che, quando ebbi una prima volta in mano il testo del Deconti, quando a più riprese ed in varie occasioni lo lessi e rilessi, sempre più

l'autore mi apparve persona intelligente, colta e soprattutto di gusto fine e senza pregiudizi? Tale si dimostra subito, ad apertura di pagina, quando esalta il romanico Duomo come « uno dei più considerevoli avanzi dei barbari tempi » e ne depreca il tentativo, perpetrato all'inizio del Settecento, « di abbellirlo all'uso moderno ». Già prima di entrare in Duomo aveva segnalato la bellissima struttura del nartece e i suoi « ornati di pietre tagliati sul miglior gusto gottico »; passato in sacrestia, non manca di ammirare il « grande Crocifisso al naturale investito di lamine d'argento . . . opera dei barbari tempi delle più squisite e rimarcabili ». Non eran poi molti allora a gustare l'arte « barbara », come provano gli « ammodernamenti », le « imbiancature », i rifacimenti e le demolizioni di tanti insigni edifici, considerati per la loro età secolare cadenti anticaglie, anzichè preziosi cimeli. Nè è da dire che tale atteggiamento fosse prerogativa del Settecento; il peggio, anzi, venne dopo. Scomparvero così tante testimonianze dell'antica « Casal San Vaso »; molte ancora esistenti alla fine del Settecento, quando scriveva il Deconti, ed anche per altre vie storicamente documentate.

Alla prima fondazione della città era già allora impossibile risalire, se non per induzioni ed ipotesi, o sulla fede di racconti ai margini tra cronaca e leggenda. Il racconto, ad esempio, di Sant'Evasio che, fuggiasco per le persecuzioni degli Ariani, ripara in luogo semideserto tra il Po e la collina, vi fonda una chiesetta dinanzi alla quale sarà poi sorpreso ed ucciso dagli eretici. Qualcosa di vero pure dovrebbe esserci, in questa come nell'altra narrazione di Liutprando che « vinto Caunio, empio Ariano, per le preghiere ed i meriti del Beatissimo Evasio apparsogli in sogno, ordinò che fosse costruita in suo onore una chiesa e le attribuì doni, previlegi, estesissime terre » (1). Storico è comunque l'atto dell'11 maggio 974, che prova l'esistenza di una chiesa posta in luogo abitato « in qua eiusdem (Evasii) confessoris sacratissimum corpus conditum iacet ». Nel 988 la chiesa dedicata a Sant'Evasio è già « plebana », più grande cioè e più ricca; il luogo dove sorge è già denominato « Casalis Sancti Evasii » (2). Allora, o poco dopo, le sorgono accanto altre chiese: Santo Stefano « che trovasi esistito poco dopo il millesimo » (3); Sant'Ilario; Santa Maria, fondata dai Templari e perciò detta del Tempio. Forse già allora viene

---

(1) *Necrologium Ecclesiae Beati Evasii Casalensis,* in *Historiae Patriae Monumenta,* V, Torino 1848.

(2) F. Gabotto, U. Fisso, *Le carte dell'archivio capitolare di Casale Monferrato,* Pinerolo 1907.

(3) G. Deconti, *Ritratto della città di Casale,* ms.

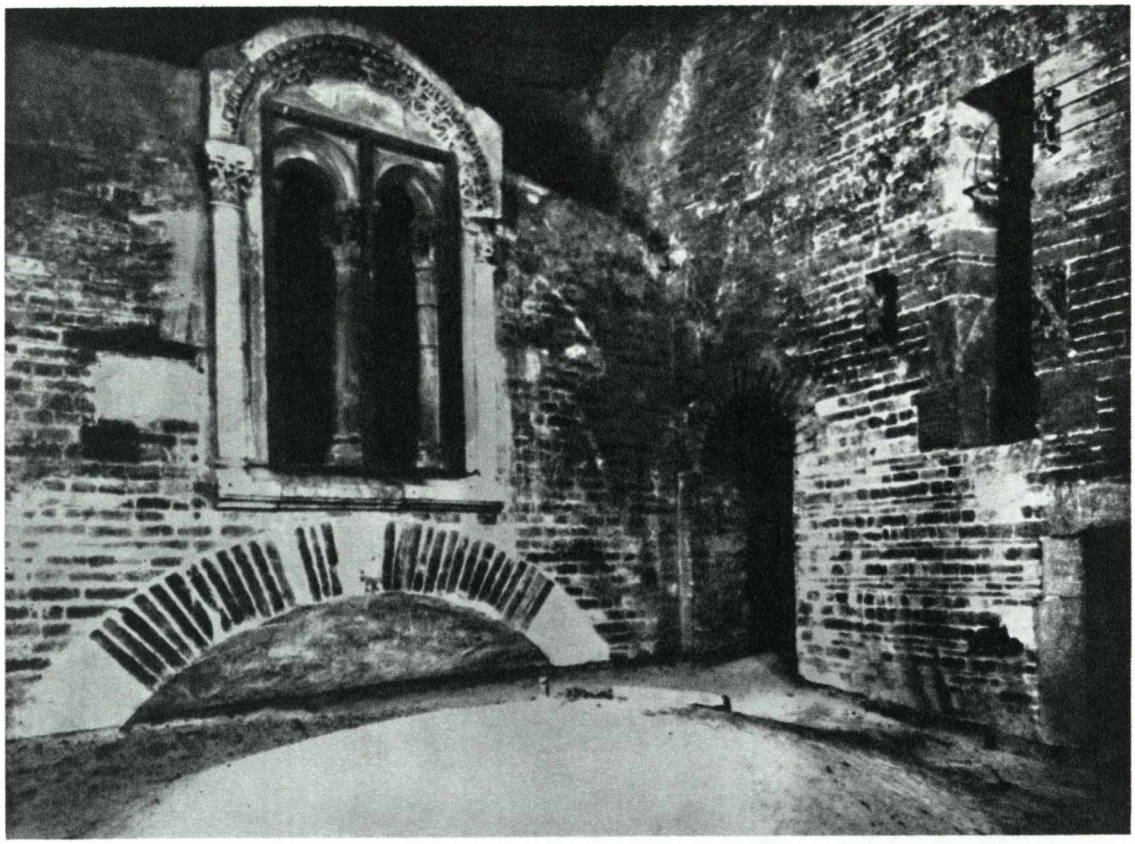
C. Rovere. *Veduta del Duomo di Casale* (come si presentava nel 1849, prima dei restauri operati dal Mella). Torino, Biblioteca della Deputazione di storia patria.

costruito sul dolce colle di Crea, presso la « spelunca » servita di rifugio a Santo Eusebio, un piccolo « sacellum » (1).

Casale, intanto, si ingrandiva; di qui la decisione di costruire una chiesa nuova, vasta e maestosa, dedicata al Santo Protettore: la solenne consacrazione avvenne nel 1107 per mano del Pontefice Pasquale II.

Casale è ormai una cittadina; è cinta di mura; è residenza di nobili famiglie che vi costruiscono le loro case munite di torri. Un patrizio tornato dalle Crociate

(1) *Cronaca di Fruttuaria* (pubbl. da G. Calligaris), Torino 1889. Il « sacellum » sarebbe stato fatto edificare da Re Arduino nel 1016. Il racconto della Cronaca è leggendario, ma tracce di una primitiva costruzione romanica esistono ancora a Crea, nelle cappelle della B. Vergine e di S. Margherita. A queste si doveva limitare la chiesa antica, ad absidi affiancate, come in S. Giovanni di Lu Monferrato. Cfr. G. Locarni, *Brevi cenni storici sull'insigne Santuario di Nostra Signora di Crea,* Casale 1900; F. Negri, *Il Santuario di Crea in Monferrato,* Alessandria 1902.

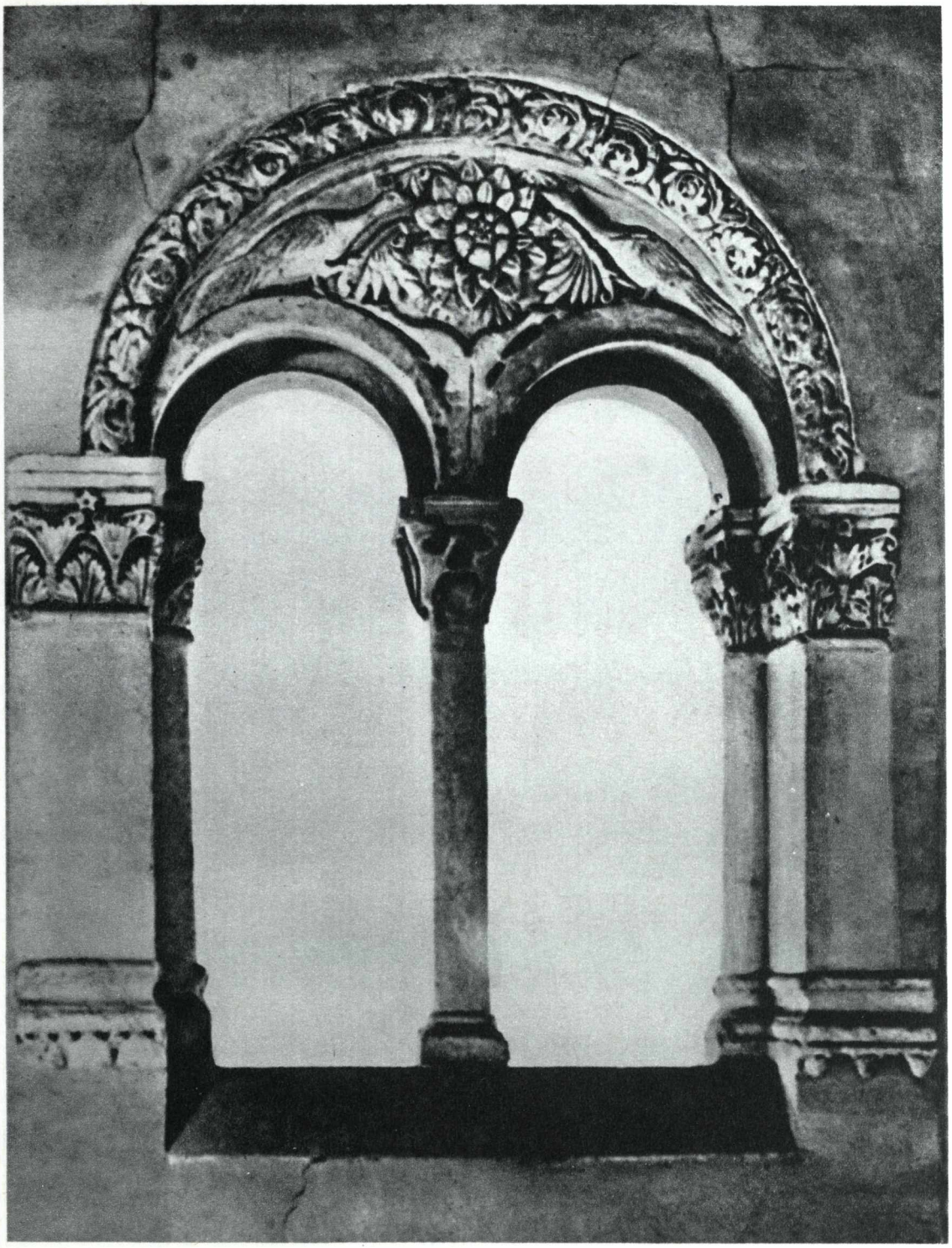


Muro interno, facente parte della prima edificazione del Duomo di Casale Monferrato.

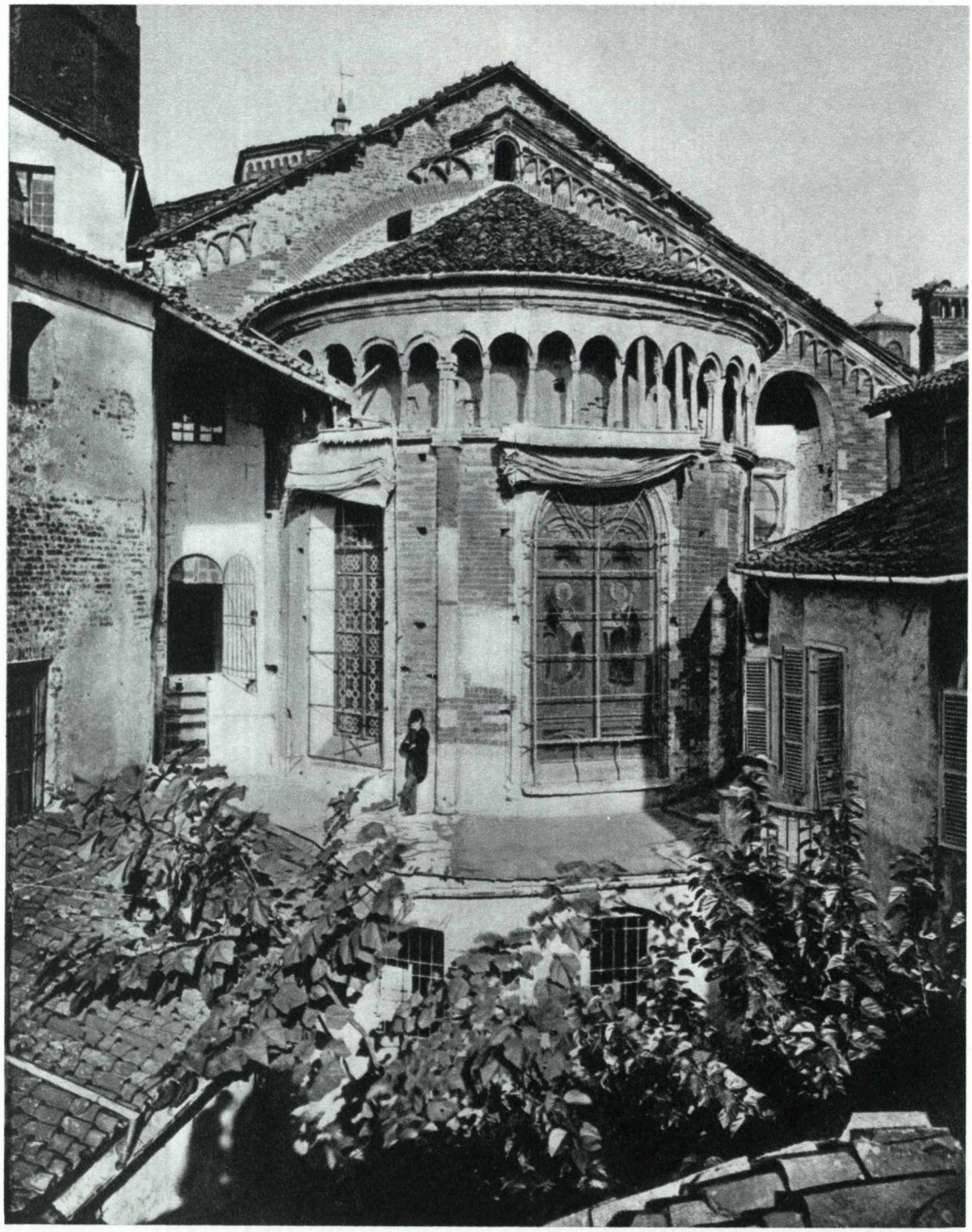
vi fonda la chiesa di Santa Croce ove sarà venerata la reliquia del sacro legno che ha portato di Terrasanta. Un ospedale sorge presso la chiesa di Sant'Antonio « officiata dai Monaci ospitalieri viennesi » (1). Di tutto questo fervore di vita e di attività non rimane, a Casale, che il Duomo, sopravvissuto a vicissitudini d'ogni genere. Danneggiato ed incendiato nel 1215-18 da Vercellesi, Astigiani ed Alessandrini coalizzati contro la crescente potenza di Casale, prontamente riparato e rinnovato fu « ammodernato » improvvidamente nel Settecento, restaurato non senza disinvoltura nell'Ottocento: resta sempre tuttavia « uno dei più considerevoli avanzi » dell'arte del suo tempo. Basterebbe la straordinaria introduzione del nartece (Tav. I) struttura unica nel pur variato quadro dell'architettura romanica italiana, a dirne l'importanza, la singolarità.

Sorgevano in Piemonte, in quel torno di tempo, altri sacri edifici: Santa Maria Maggiore di Vercelli, il Duomo di Novara, il Duomo di Alessandria, Fruttuaria,

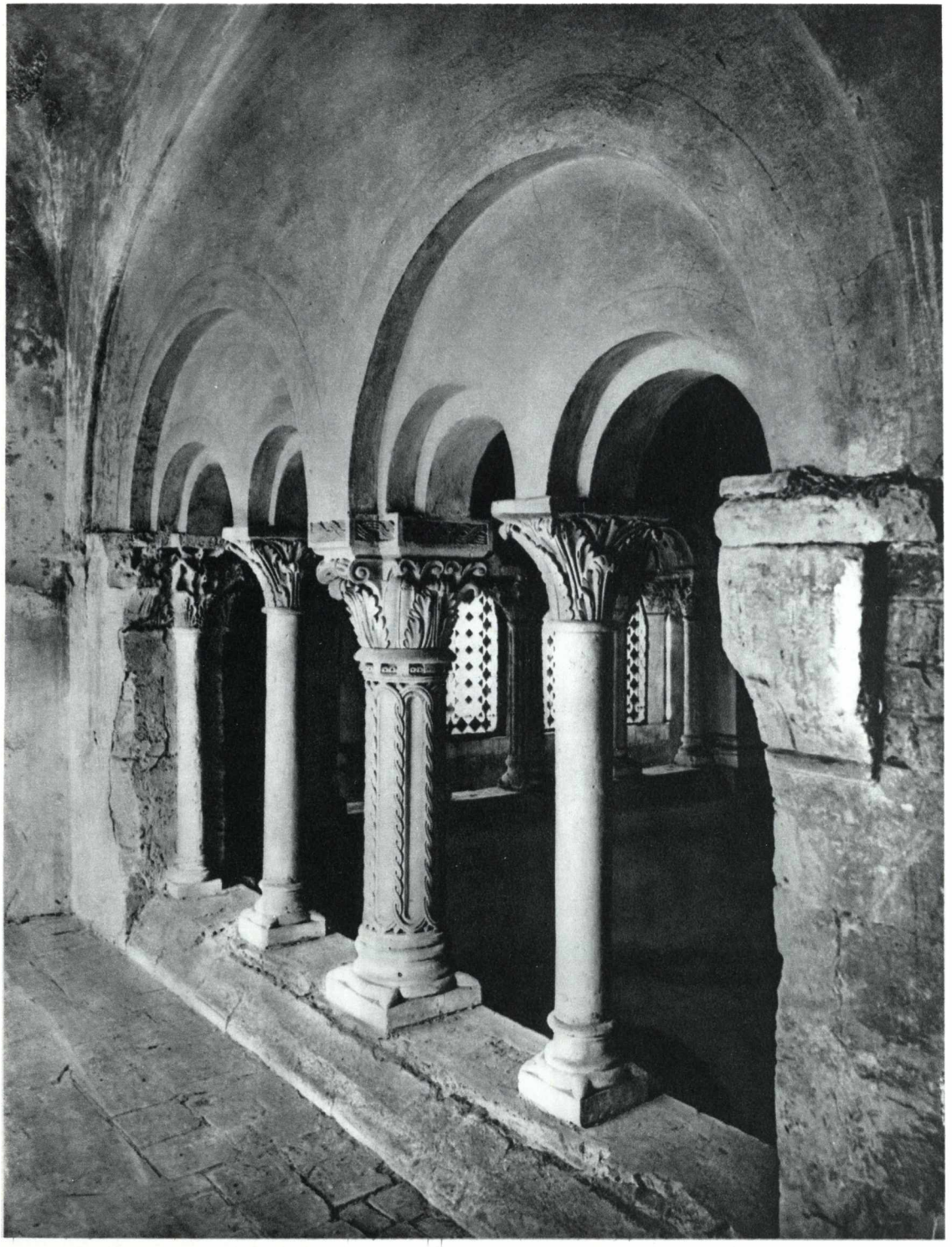
(1) G. Deconti, *Ritratto della città di Casale,* ms.



Finestra del nartece. Casale Monferrato, Duomo.



Veduta esterna dell'abside. Casale Monferrato, Duomo. Questa fotografia fa parte di una serie, eseguita verso il 1890 dalla ditta Ecclesia di Asti per Alfredo d'Andrade, che qui è ritratto a sinistra. La serie, che comprende anche le fotografie riprodotte a pagg. 15, 18, è conservata nella Biblioteca Reale di Torino.



Tribuna del nartece (particolare). Casale Monferrato, Duomo.

la Sacra; ma tutti, nei secoli, furono o distrutti o modificati. Il Duomo di Casale è forse ancora il luogo, in Piemonte, ove meglio e con più appoggio di evocativa atmosfera si può fantasticare su quelli che furono un tempo giganteschi cantieri; immaginare le maestranze al lavoro per gettare gli stupendi arconi del nartece, tagliando ed unendo « senza connessione di calce » (1) i blocchi di tufo estratti dalle cave di Rosignano; i lapicidi intenti ad intagliare figurazioni simboliche, mostruose fantasie, robusti ornati sui capitelli, intorno a bifore e trifore; i mosaicisti chini a comporre nel pavimento storie bibliche, abnormi esseri leggendari, figure allusive, a dilettevole ammaestramento dei fedeli (Tav. III).

Oggi, come allora, riposano nella basilica le spoglie e le reliquie dei Santi Protettori della città, Evasio, Natale e Proietto; e il fatto stesso che siano racchiuse in teche ed urne d'età diverse e più tarde (quattrocentesche, settecentesche) testimonia il continuato fluire nei secoli di una tradizione e di un culto. Nonostante, spesso, le alterne fortune: chè proprio quelle venerate reliquie furono preda di guerra degli Alessandrini nel 1218, recuperate a Casale soltanto due secoli dopo. Come preda di guerra, tolta agli Alessandrini, è il mirabile Crocifisso romanico splendente di lamine argentee di dorature e di vividi cristalli che pende — umanissima immagine di redenzione — dall'arco trionfale (Tav. II).

Fin dai primi passi che vi si muovono, dunque, il Duomo di Casale si configura come un eccezionale compendio della storia, civile ed artistica, della città. Si potrebbe partire dagli Aleramici, se la « reliquia del legno di S. Croce, che dal tempo in cui fu donata dalla casa Aleramica di Monferrato nel 1150 . . . fu sempre conservata nell'antichissima sua teca » (2) portata da Crea in Duomo nel 1804, ancora vi si trovasse; ma è scomparsa, inspiegabilmente (3). Numerose memorie restano invece dei successori degli Aleramici, i Paleologi, che in Casale stabilirono la capitale del Monferrato: ecco la reliquia del piede di Santa Margherita donata da Giovanni VII (4) a Crea, la monumentale Croce del Cardinale Teodoro, i corali miniati offerti da Guglielmo VIII, il reliquiario di Anna d'Alençon. E si può, in Duomo, seguir la traccia di molti fra i maggiori pittori che a Casale operarono:

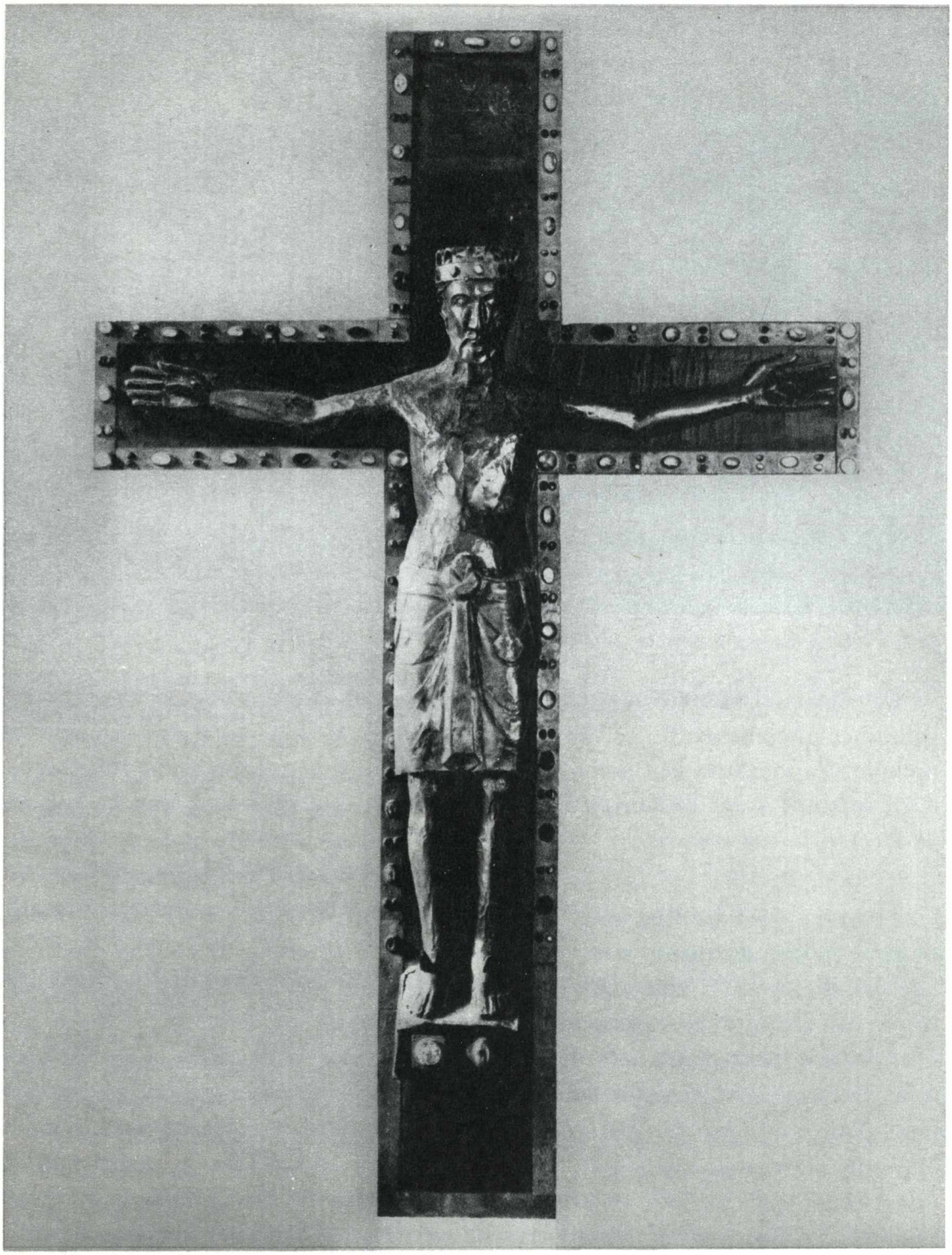
---

(1) G. Deconti, *Ritratto della città di Casale,* ms.

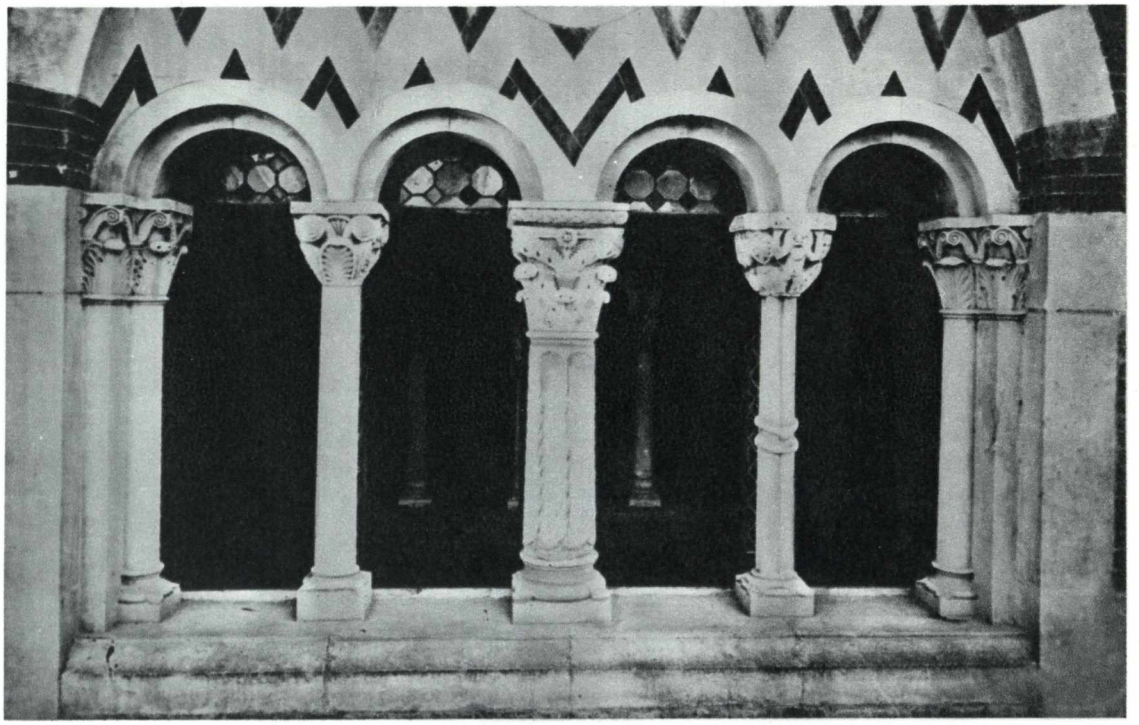
(2) *Dichiarazione di Monsignor Vescovo di Casale Carlo Vittorio Ferrero...,* ms. Casale, 1804 (Archivio Vescovile).

(3) F. Maccono (*Il Santuario di N.S. di Crea nel Monferrato,* 2a ed., Casale 1931) ricercò invano la reliquia in Duomo. Non si riesce a capire, trattandosi di un oggetto prezioso sì, ma soprattutto importante per valore storico e religioso, come possa essere stato perduto od alienato, e come non sia, in questo secondo caso, ricomparso altrove.

(4) Più esattamente il Marchese dovrebbe essere indicato come Giovanni IV. La numerazione dei Paleologi tuttavia è piuttosto confusa, e ci si è in questo caso attenuti a quella corrente nelle più antiche fonti, come l'Andreozzi (1683).



Crocifisso. Lamina d'argento e rame dorato. XII secolo. Casale Monferrato, Duomo (Cfr. Tav. II).



Finestra nella facciata (lato sinistro). Casale Monferrato, Duomo.

da Gaudenzio al Moncalvo, al Guala; e, per gli scultori, ecco i bei frammenti dell'altare cinquecentesco di Sant'Evasio. L'unione del Monferrato ai dominii sabaudi prelude alla comparsa in Duomo — quasi a ricerca di una unità anche stilistica — degli artisti di corte: l'Alfieri, il Bernero. Ogni età, ogni periodo storico ha lasciato in Duomo la sua traccia.

* * *

Parrà, questo discorso, voler anticipare troppo; ma lo scopo è soltanto quello di dare un'idea di quanto siano complesse l'arte e la storia di Casale. Dovendo operare, di necessità, una scelta fra i molti fili che si intrecciano nella sua trama è chiaro che alcuni di essi, parecchi anzi andranno sacrificati. Per seguire il filo più propriamente « casalese » si è di proposito tralasciata, nelle tavole a colori, ogni cosa che non fosse d'origine locale, o radicata nella tradizione locale da secolari nessi storici: è il caso di Crea. Nè era possibile illudersi che fosse agevole colmare le lacune, inevitabili quando questo filo « casalese » si fa esile, o addirittura si interrompe; come avviene nel periodo che dalla metà del Due si estende fin quasi alla metà del Quattrocento. Pure sono anni intensi per Casale, storicamente e politicamente: nel 1303 la città si dà all'ultimo degli Aleramici, Giovanni. Morto questo

senza discendenza, gli ambasciatori monferrini viaggeranno fino all'Impero d'Oriente per ricercare il loro nuovo signore, che sarà il figlio secondogenito di Yolante, sorella di Giovanni: Teodoro Paleologo.

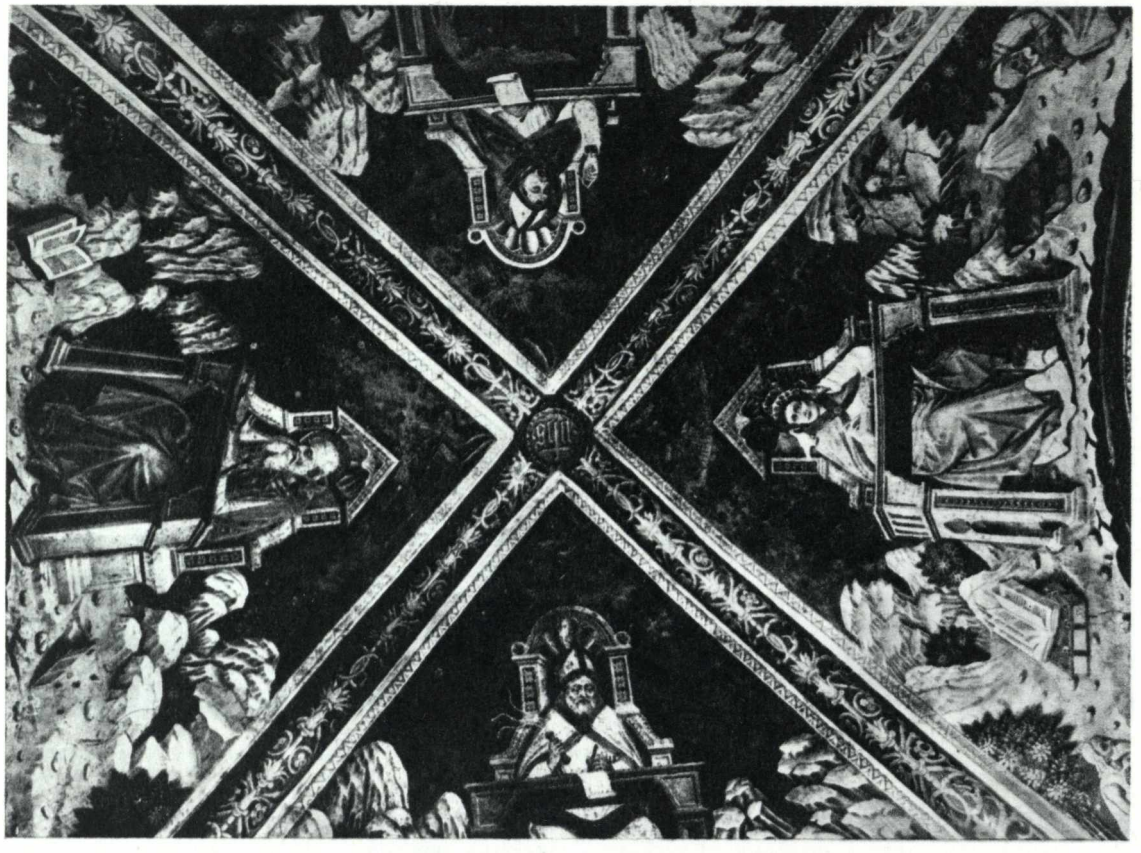
Nell'inevitabile scompiglio seguito alla fine degli Aleramici Casale tenta di distaccarsi dal Marchesato per unirsi ad Enrico VII di Lussemburgo, e ottiene almeno che Teodoro la mantenga nei suoi antichi privilegi civici. Una città, la Casale trecentesca, pugnace ed attiva, il cui possesso è ambito e conteso; ma della quale oggi si cercherebbero invano le tracce nei monumenti. Distrutte Santa Croce e San Francesco, quel pochissimo che ne resta non è più leggibile con vera utilità; e lo stesso si può dire per la chiesa di San Bartolomeo, non molto interessante ed adibita ad altri usi. Qualcosa rimane delle costruzioni civili: parte della Torre Comunale, di alcune case-torri. Gli esempi più significativi d'architettura civile di stile gotico — la casa Testa-Fochi, il palazzotto che appartenne ai Del Carretto — sono già quattrocenteschi, del tempo cioè in cui Casale era stabile residenza della corte Paleologa.

Nel 1435 infatti, al termine di una guerra sfortunata, i Marchesi devono cedere ai Savoia Chivasso. Casale diventa allora la più importante città dello stato, la nuova capitale del bel Monferrato.

« Ivi non monti, ma bei colli et culti
Fertili, aprici sono et ben distinti,
L'aratro patienti, ornati et fulti
De vite et de fructifer arbor cinti;
Sì che per lor beltade han dicto multi
Da Dio et da Natura esser depinti;
A pie' de colli sono valli et belli
Et verdi prati et placidi ruscelli.
Sì che qualunque ben misura et vede
Di questa Patria ogni suo colle et piano
Dirà di Vener bella esser la sede
Et quella coltivar con propria mano.
Et chi ben pensa a quello che possiede
Il qual è necessario al victo humano
Dirallo esser di Baccho albergo fido
Et di Cerer verace ostello et nido ».

Per l'autore dei versi, Galeotto del Carretto (1), e per i suoi concittadini il Monferrato non era soltanto una espressione politica o geografica, ma una « Pa-

(1) *Cronaca del Monferrato in ottava rima del Marchese Galeotto del Carretto del Terziere di Millesimo,* 1493, Pubblicata da G. Giorcelli in *Documenti Storici del Monferrato,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1897.

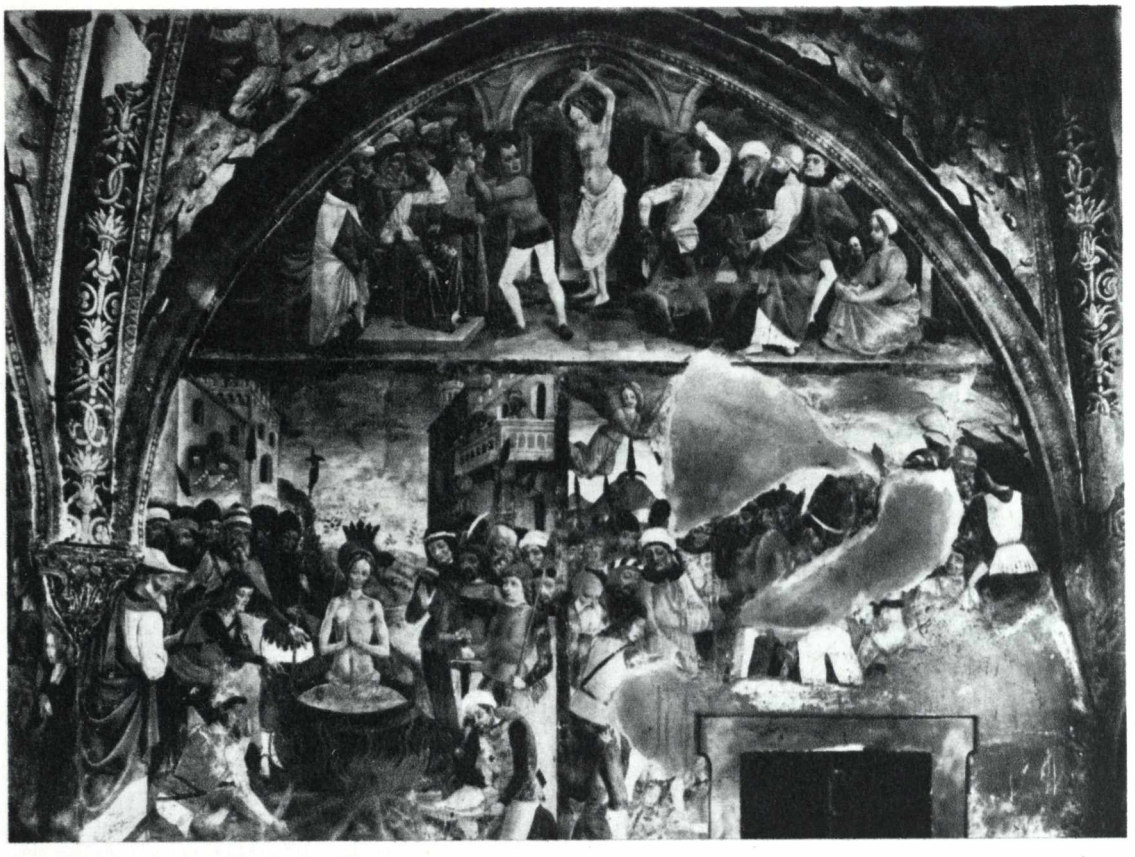


I Dottori della Chiesa. Volta della Cappella di S. Margherita. Chiesa di Crea.

tria » amata, della quale i Paleologi erano senza più discussione i « principi naturali ». Tali li definiva ancora Giuseppe Deconti (1), a distanza di quasi tre secoli, quando cioè il rimpianto per la fine della dinastia che aveva raccolto l'eredità del sangue aleramico era tutt'uno col rimpianto per la fine dell'indipendenza monferrina, per la fine di Casale capitale, « altre volte sì celebre e rinomata ». Perciò cronisti e storici monferrini esaltavano a dismisura le virtù degli antichi signori, comunque e dovunque apparissero. Non potendosi davvero vantare la sapienza politica di Giovanni VII, successo nel 1435 a Gian Giacomo Paleologo, almeno se ne lodava la pietà, la devozione tinta di magnificenza per cui aveva abbellito Crea facendovi decorare la cappella di Santa Margherita, donando la preziosa reliquia del piede della Santa (Tav. IV).

La cappella è uno dei più affascinanti enigmi della pittura quattrocentesca

(1) *Ritratto della città di Casale,* ms.



Storie di S. Margherita. Cappella di S. Margherita. Chiesa di Crea.

in Piemonte; decorata in tempi diversi, tale diversità si riflette negli affreschi, resa ancor più sensibile dalla differenza di qualità fra gli artisti che li eseguirono. Il nucleo più antico dovrebbe essere quello delle Storie di Santa Margherita, le sole infatti che già nel Cinquecento il Massino (1) riferisca compiute per volere e sotto il regno di Giovanni VII. Ed è anche logico che sia così: morto Giovanni nel 1464, e da pochissimi rimpianto, chi avrebbe mai pensato a rendere tale omaggio al nome della moglie Margherita di Savoia, tra l'altro subito passata a seconde nozze? Perciò il pittore delle Storie non è poi tanto « arcaico » ed in ritardo sui tempi come è stato ritenuto partendo dal principio che dipingesse tra il '70 e l'80. Si anticipi la datazione verso il '60: e meglio si inquadreranno le gracili membra della

(1) *Trattato dell'antichissima divotione nel sacro monte di Crea,* Pavia 1590. La citazione testuale dal Massino è questa: « Il marchese Giovanni, filiolo del Marchese Gio. Giacomo del Monferrato, donò la tanto honorata, e bella reliquia un piede di S. Margherita Verg. e Mart. e edificò la cappella in honore di essa santa, nella quale con belle pitture vedesi dipinto tutto il suo martirio ».

Santa, ereditate da qualche castellana gotica; le acconciature da romanzo cavalleresco dei persecutori, con lance e picche emergenti dagli elmi come nei panni di Arras o di Tournai; i cavalloni galoppanti tra boschi e brughiere con in groppa cavalieri che, impegnati in qualche caccia col falcone, se ne distraggono per adocchiare le villanelle pascolanti i loro armenti (ed anche le pastore, anche le pecore sembrano uscite pari pari da una trama d'arazzo). Tutto questo armamentario « cortese » il pittore lo adopera quando è ancora d'uso corrente, oltre che di comune conoscenza, tra Piemonte e Lombardia; quando, anzi, ancor fa parte di un repertorio di diffusione internazionale. Lo adopera tanto più volontieri in quanto non è un artista eccelso, senza essere propriamente un mediocre.

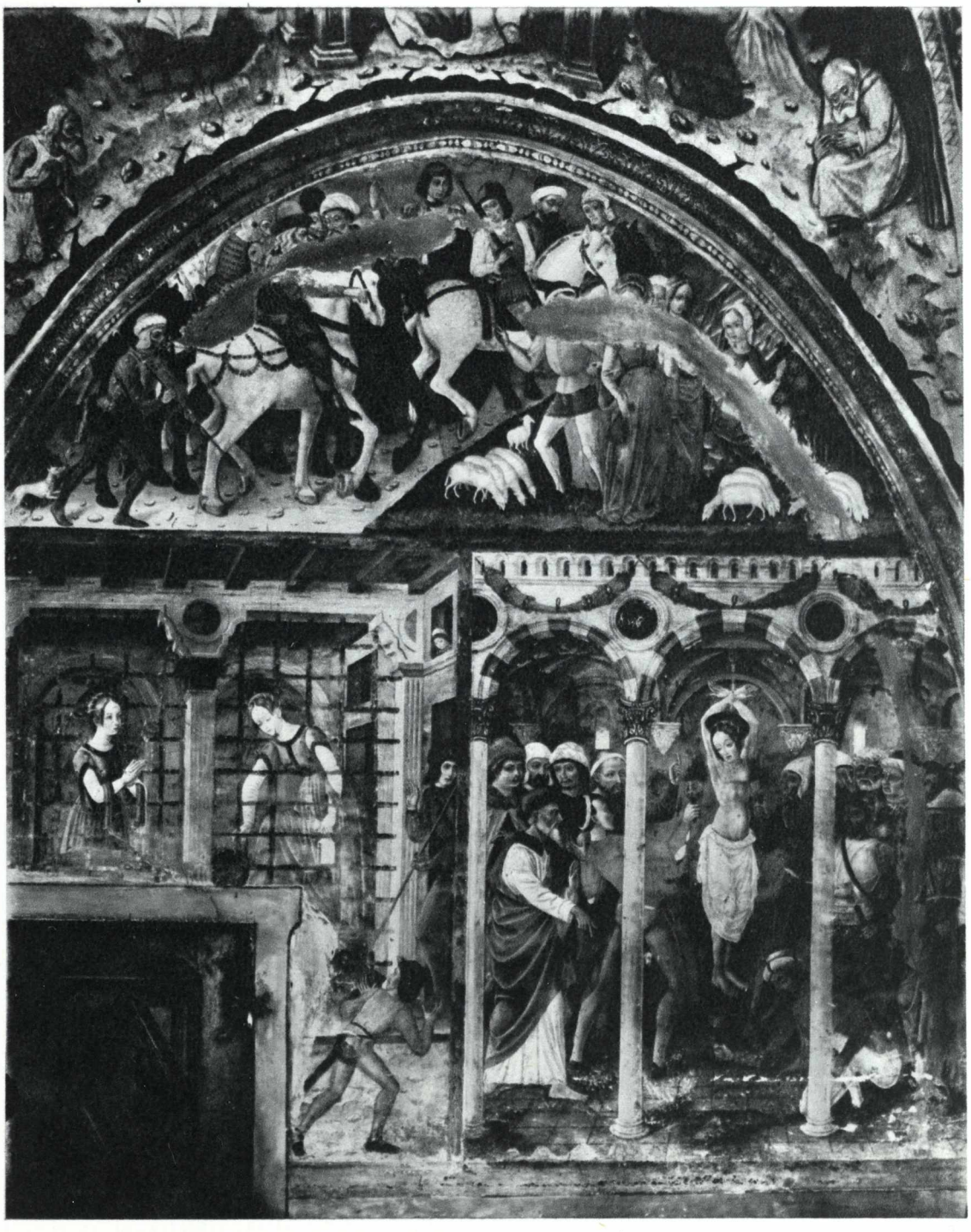
Alla cappella di Santa Margherita si limita il mecenatismo artistico di Giovanni VII; e una data mal introdotta dal Massino fece poi dubitare che anche questo unico merito gli fosse ascrivibile. L'Alghisi (1), nel tentativo di far quadrare la data manifestamente errata (1382) col nome del principe, aggrovigliò talmente le cose da far poi scorrere fiumi d'inchiostro senza poter provar nulla se non per ipotesi perchè, se un documento v'era a Crea a tal proposito, è scomparso con tutto il resto dell'archivio più antico.

Quando, morto Giovanni, il Monferrato passa al fratello Guglielmo VIII le lodi dei cronachisti e degli storici locali possono finalmente sciogliersi senza riserve. E' tutto un coro: Guglielmo giovane, cavalleresco protagonista di imprese guerresche tra Monferrato e Savoia, tra Milano e Napoli; Guglielmo maturo, avveduto politico e statista, capace di dar saggi consigli perfino ad un Lorenzo de' Medici; Guglielmo buon amministratore dei suoi stati, che arricchisce ed abbellisce di splendidi edifici; Guglielmo « piissimus marchio », che ottiene l'elevazione di Casale a sede vescovile, vi fonda le chiese di S. Domenico e S. Maria degli Angeli, che fa costruire a Trino S. Caterina e S. Domenico; Guglielmo, protettore delle arti, delle lettere, della stampa (2); Guglielmo e le sue tre belle mogli, Maria di Foix, Elisabetta Sforza, Bernardina de Brosse, dalle quali non ha il sospirato erede maschio ma soltanto due bambine, Giovanna e Bianca e sono — è necessario dirlo? — belle e buone anche loro. Qua e là magari si troverà un accenno alle sue superstizioni, alla sua credulità in maghi ed astrologi, a certi amori burrascosi, ai guai che combina il figlio illegittimo, Annibale. Ma così di sfuggita; ed è anche giusto

---

(1) F. Alghisi, *Storia del Monferrato,* ms.

(2) Vedere F. Valerani, *I primordi della stampa in Casale,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1914. Protetta largamente da Guglielmo fu pure l'arte della stampa a Trino. Cfr. E. Massa, *I trinesi nella storia dell'arte editoriale,* in « Celebrazioni in onore degli antichi editori e stampatori trinesi », Torino 1965.



Storie di S. Margherita. Cappella di S. Margherita. Chiesa di Crea.

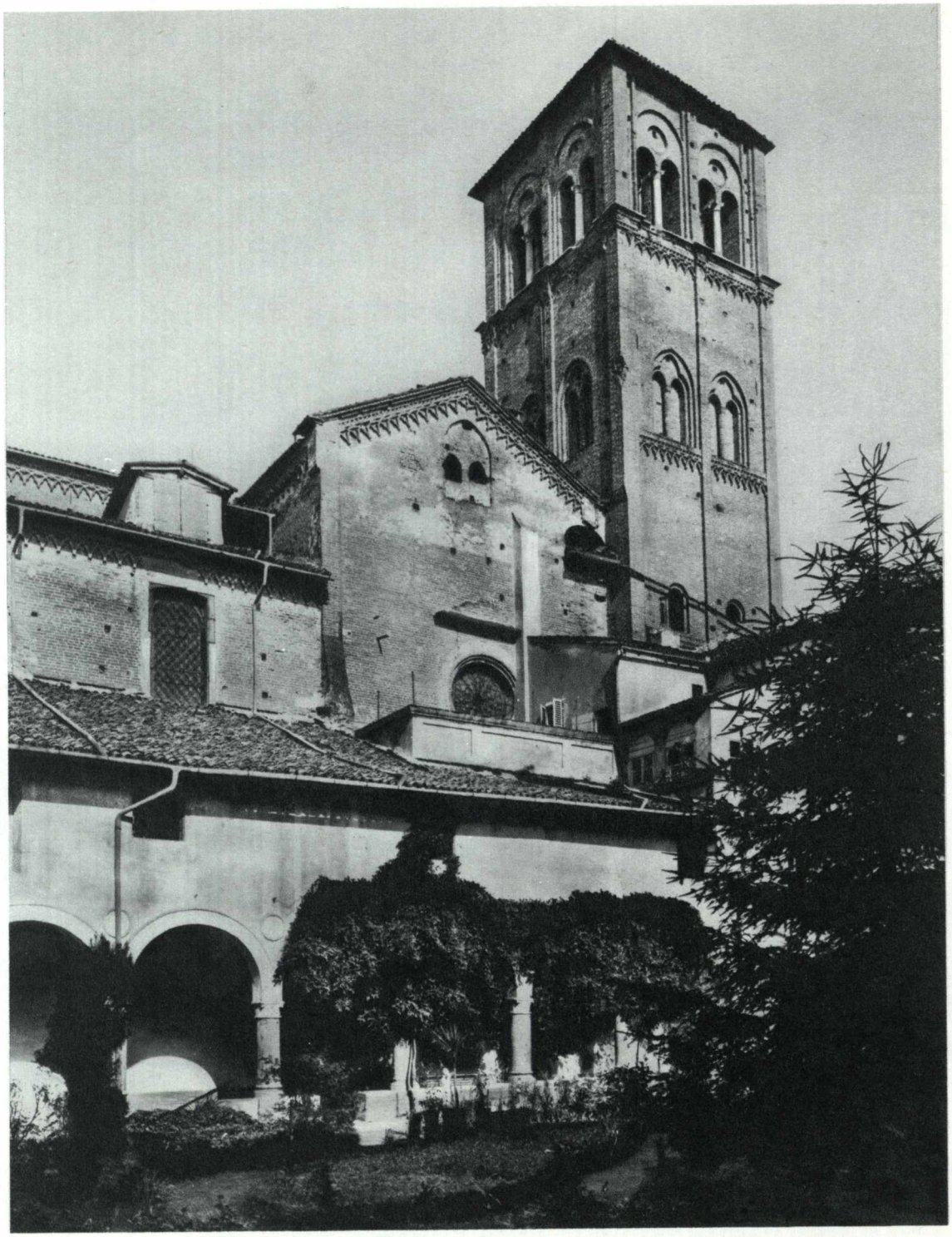
La Vergine venerata dai Marchesi di Monferrato. Lunetta del portale di S. Domenico, Casale Monferrato. (Cfr. Tav. XII).

perchè poco o nulla importano alla storia ed all'arte queste ombre che passano. Mentre restano molti degli edifici fatti erigere dal Marchese; resta, offuscata ma non obliterata dal tempo, l'immagine della Casale rinnovata secondo criteri urbanistici rinascimentali.

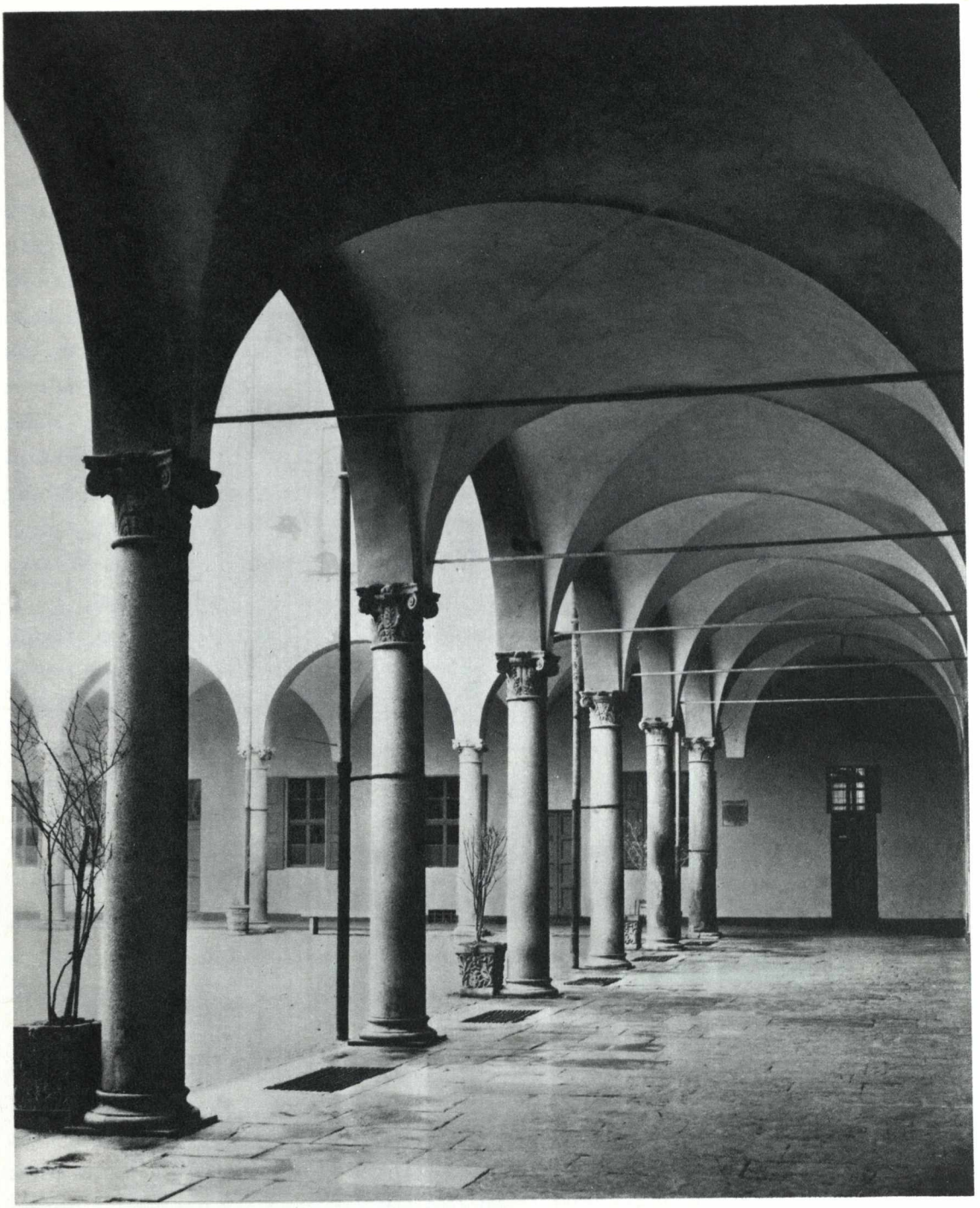
Una nuova più ampia cinta di mura viene costruita; nel terreno ricavato sorgono case patrizie prospettanti su vie spaziose incrociantisi regolarmente ad angoli retti. La cinta di mura è difesa dalla rocca e dal nuovo Castello, progettato da Matteo Sammicheli (1). Per naturale emulazione altri palazzi sorgono in ogni zona della città, perdurando il fervore edilizio anche oltre il regno del Marchese che l'aveva ispirato. Ne vediamo i frutti ancor oggi: ecco il palazzetto del Cardinale Teodoro, fratello di Guglielmo; il palazzo Gambèra-Mellana; il palazzo Trevisio; la casa di Anna d'Alençon. Si entra da bei portali di pietra in cortili quadrati, circondati da portici ombrosi; intorno al cortile corre, al primo piano, una loggia cui si affac-

(1) G. Vasari, *Le Vite* (*Vita di Michele Sammicheli*); A. Baudi di Vesme, *Matteo Sammicheli, scultore ed architetto cinquecentista,* « Archivio storico dell'arte », 1895.

Facciata di S. Domenico, Casale Monferrato.



Chiostro e campanile di S. Domenico, Casale Monferrato.



Cortile del Palazzo Trevisio, Casale Monferrato.

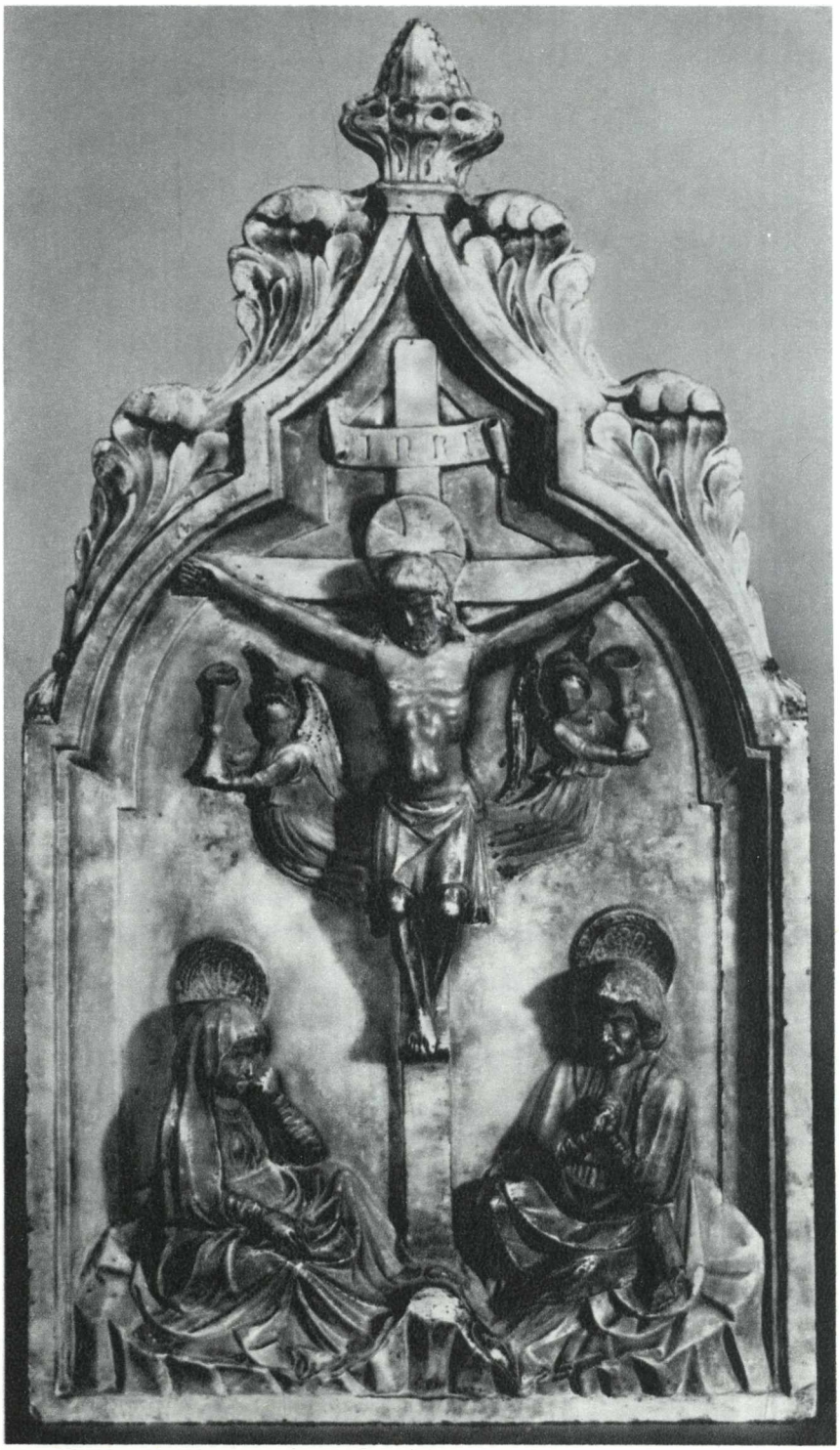
ciano le stanze di abitazione prospettanti, per l'altro lato, sulle vie. Le camere non sono grandissime, ma comode, soffittate a travi di legno in cui si inseriscono tavolette lietamente dipinte. Dappertutto una nitida chiarezza di superfici, una armoniosa eleganza di linee esprimenti un ideale di vita insieme signorile e provinciale, agiata ma senza fasto, raffinata ma senza ostentazione.

In questa Casale che rapidamente si estende e si abbellisce convengono artisti da varie regioni; c'è lavoro per tutti. Non bastassero i palazzi, le case, c'è la gran fabbrica di San Domenico, dove gli ultimi slanci gotici si placano in nuovi ritmi di più ampia e pacata spazialità. Intere famiglie di pittori, di piccapietre, di intagliatori giungono a Casale; tra le altre quella di Pietro Spanzotti, un pittore che oggi nulla distinguerebbe nel gruppo degli artisti immigrati in Monferrato, se non sapessimo ch'era il padre di un « Martino pinctore »: Martino Spanzotti. Nella Casale di Guglielmo VIII Martino muove i primi passi artistici; i rapporti di buon vicinato, le continue frequentazioni, le parentele anche che univano la casa Sforza alla Paleologa potevano ben aver facilitato la venuta, prima di Pietro con la numerosa famiglia dal Varesotto a Casale; poi il viaggio di Martino da Casale a Milano, accertato da un documento del 1480, e per lui così importante e formativo.

La ricchezza, la complessità della vita artistica e culturale di Milano, allora, erano tali e si svolgevano su un piano così largamente internazionale da non trovar certo riscontro nella capitale monferrina. A Casale però, prima di partir per Milano, qualche esempio di variata cultura Martino l'aveva potuto vedere. Esempi lombardi soprattutto: Cristoforo Moretti è la figura più consistente tra i molti artisti ricordati in documenti e dei quali è rimasto solo il nome (i milanesi Affori, i Calvi e tanti altri). La penetrazione lombarda era osservabile in tante opere: la splendente Croce donata al Duomo dal Cardinale Teodoro (Tavv. VII, VIII), i corali miniati (Tav. IX). Si poteva dedurre perfino da minute notizie: Guglielmo non vuole che la consorte Bernardina continui a vestire all'uso francese, e lei subito scrive a Bona Sforza per chiederle « una delle sue foze o sia abiti da festa », uno di quelli che non porta più, per prenderlo a modello (1).

Le influenze lombarde non erano però le uniche a giungere in Monferrato. In scultura c'erano in Duomo il rilievo della Crocifissione ispirato a moduli fiorentini; c'erano probabilmente già le statue battezzate « Liutprando e Teodolinda » di sentito influsso oltremontano. In pittura c'erano a Casale sia l'ancona dipinta forse da un provenzale, di cui restano gli scomparti laterali con *Santi* nel Museo Borgo-

(1) Archivio di Stato di Milano, Monferrato. La lettera è riportata in M. DAMARCO, *Guglielmo I Paleologo*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1933.



Crocifissione. Bassorilievo. Casale Monferrato, Duomo.

gna di Vercelli (1), sia la *Pietà,* opera parrebbe d'un valenzano, ora anch'essa al Museo Borgogna e che Martino certamente conobbe (2).

Non lontano da Casale, a Crea, c'era poi un affresco nuovissimo: la Madonna venerata dai Marchesi di Monferrato, che portava echi giunti da altri e diversi luoghi, come Ferrara. Lo vide Martino questo esempio? Il dubbio è lecito, se non altro perchè i suoi esordi, in Monferrato, non avvennero nell'aulica cerchia di corte. Il viaggio a Milano, la conoscenza di prima mano degli ultimi aggiornamenti introdotti dal grande Foppa, dal Bergognone non gli aprirono la via per il Castello: i committenti li trovò soltanto nelle piccole chiese di campagna, nelle parrocchie arroccate sui colli, tra i vigneti. Conzano Monferrato ha conservato, di lui, due tavole di un trittico con l'Adorazione del Bambino (3); Gesù nasce in un cortile a porticati, come quelli dei palazzotti casalesi, ma il pavimento è cosparso di umili fiori di bosco, viole recise che fanno sentir vicina la campagna. Campagnoli sono difatti i Santi assistenti; Santa Chiara esibisce devotamente l'Ostensorio, Sant'Agostino regge con cura il riccio pastorale: oggetti di fattura senza ricercatezza, diciamo pure un po' grossolana. Inutile, per il pittore, soffermarsi a descriverli; più importante è render bene quella rispondenza di tenaci affetti che lega i personaggi in una sorta di familiare complicità. Prima che per Conzano, già Martino doveva aver dipinto per Serralunga il trittico firmato che è ora nella Galleria Sabauda di Torino (4). Per Serralunga, a un passo da Crea: e a ben considerare si direbbe che Martino, a Crea, ci sia stato; che il trittico marchionale appena dipinto, lassù nella cappella di Santa Margherita, l'abbia visto; ed abbia dato a Serralunga la sua risposta.

Rispondeva con una Madonna non regale ma semplicemente materna, con dei Santi non severi e pugnaci ma dal volto sereno d'antico saggio o di spensierato giovin soldato emergenti dall'antico fondo d'oro dolcemente rilucente. Inutile dire che ai Santi non s'affiancava alcun committente titolato. I committenti titolati, a

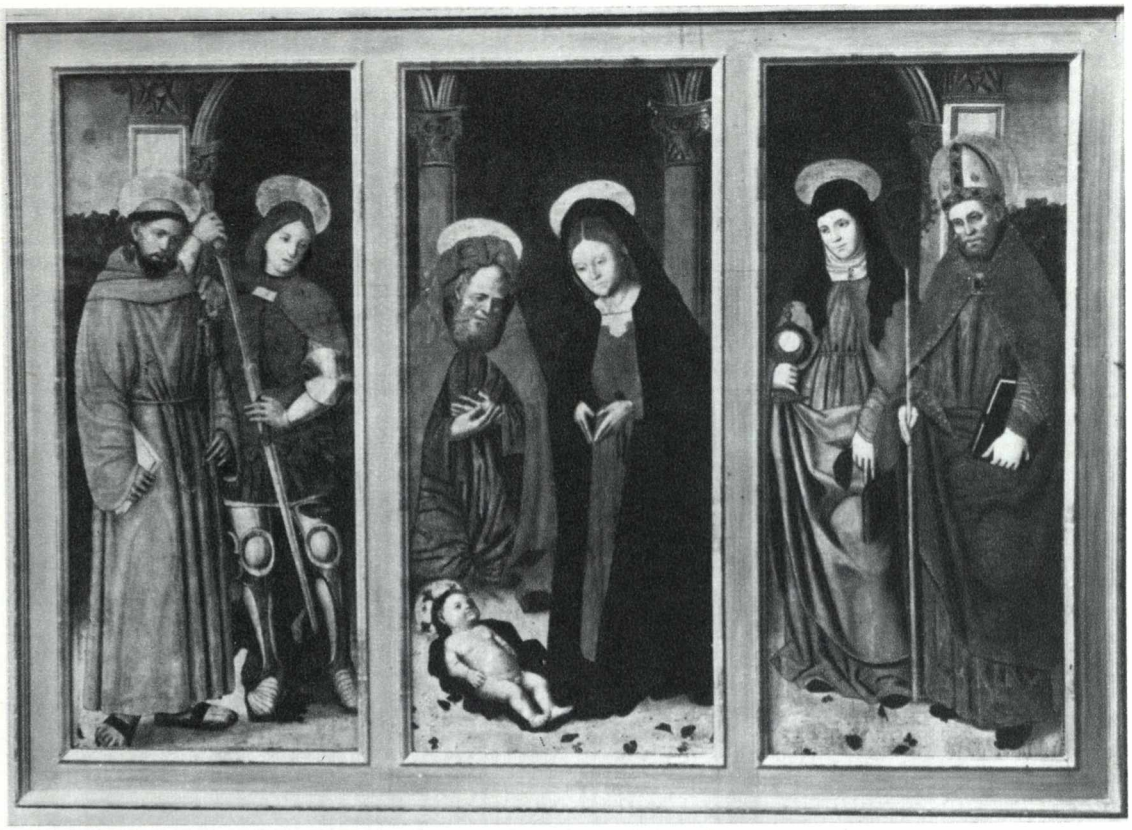
---

(1) Due dittici figuranti rispettivamente S. Caterina d'Alessandria e S. Luigi di Tolosa; S. Bernardo e S. Antonio abate. Da B. BERENSON (*Italian pictures of the Renaissance,* Londra 1896) furono attribuite a Lodovico Brea, ma tale opinione oggi non è più sostenibile. « Le due tavole, che costituivano parte di un'ancona a più scomparti, provengono da Casale Monferrato » (V. VIALE, *Gotico e Rinascimento in Piemonte,* Torino 1939). Furono acquistate ivi nel 1865, insieme con la *Pietà* di artista valenzano e con lo scomparto sinistro della pala di Conzano Monferrato, opera di Martino Spanzotti.

(2) Vedere V. VIALE, *Guida ai Musei di Vercelli,* Vercelli 1934; *Gotico e Rinascimento in Piemonte,* Torino 1939.

(3) Lo scomparto sinistro è, come si è detto, a Vercelli, dove giunse soltanto nel 1865. Insieme con i *Santi* e la *Pietà* sopra ricordati passò nella raccolta del notaio Camillo Leone ed è ora esposto nel Museo Borgogna. Cfr. V. VIALE, *Vercelli e la sua provincia,* Vercelli 1939.

(4) La parte centrale del trittico fu rinvenuta dal Vesme a Serralunga; le tavole laterali furono trovate più tardi a Vercelli, dove erano state portate verso il 1865.



MARTINO SPANZOTTI, *Natività tra Santi*. Conzano Monferrato, chiesa di S. Maurizio. Lo scomparto sinistro, venduto a Vercelli nel 1865, è ora esposto nel Museo Borgogna di Vercelli.

Casale, si accorgeranno di Martino molto più tardi; sulle prime soltanto un seguace rifarà, a Conzano, il San Sebastiano di Serralunga in uno scomparto di polittico. Più tardi, sì: quando lo Spanzotti sarà diventato famoso, il più famoso pittore in Piemonte; quando sarà chiamato familiarmente da Carlo di Savoia «Maistre Martin nostre paintre», allora anche «il magnifico Signor Galeotto del Carretto Scalco Marchionale » con altri cittadini eminenti gli chiederà un'ancona per la chiesa di Santa Maria di Piazza: nel 1511. Più o meno di quegli anni è anche la Madonna in trono ora nell'Accademia Albertina, un tempo in Casale (1). Fino al 1524 bisogna arrivare per trovare un'altra ordinazione, quella della gentildonna Dorotea Asinari che gli paga un quadro delle Stimmate per la chiesa di S. Francesco.

---

(1) Cfr. per l'antica collocazione in Casale, E. COLLI, F. NEGRI, *Il Beato Oglerio nella storia e nell'arte di Trino e di Lucedio*, Casale 1914. G. DECONTI, *Ritratto della città di Casale*, non ricorda alcun dipinto consimile. La provenienza da Casale del quadro è comunque accertata dalla sua appartenenza alla raccolta della famiglia Mossi.

Per non accusare troppo alla leggera d'incomprensione i concittadini di Martino, diciamo pure che una commissione l'aveva avuta anche prima: ma riguardava Crea, ed un'arte esercitata un po' a lato della sua principale, quella di « pictor vidriatarum ». L'*Annunciazione* figurata in due lunette per la sacrestia della chiesa di Crea (Tav. X) dovrebbe essere immediatamente successiva ai primi scomparti del grande ciclo frescato da Martino in S. Bernardino d'Ivrea: da esso sono filtrati nelle vetrate gesti ed atteggiamenti, particolari d'ambiente, moduli disegnativi; ed anche una semplice delicatezza di sentimento umano.

Le lunette non sono più nella collocazione originaria; è piccolo male, se paragonato alla scomparsa totale delle tavole dipinte da Martino per Casale, ed ivi esistenti ancora un secolo e mezzo or sono. A Casale non c'è, oggi, proprio nulla che lo ricordi, non bastando a tanto il polittico d'un anonimo seguace nell'oratorio del Gesù (Tav. XI) esemplato per la parte centrale con la Vergine, il Bambino e S. Anna sulla tavola d'ugual soggetto dipinta da Martino in periodo abbastanza tardo e conservata frammentaria nel Museo civico di Torino (1). Piuttosto che cercare in Casale tracce di Martino, val meglio fare la strada inversa e cercare nell'opera del pittore qualche memoria dei soggiorni casalesi. Se ne potranno trovare: i pastori che l'angelo chiama ad adorare il Bambino, così nel dipinto del Museo civico di Torino proveniente dalla chiesa di San Domenico a Trino (2) come nella Natività di Ivrea, non somigliano forse ai rurali monferrini che accorrevano a Casale per certe occasioni solenni, l'entrata del primo Vescovo, le nozze dell'illustre Marchese? La stanzetta della Vergine nella Annunciazione di Ivrea è un interno, per forme e proporzioni, casalese; il castello che sovrasta la Resurrezione di Lazzaro abbarbicato sulla cima di un verde colle ridente è, se non casalese, almeno monferrino; il ricordo del Monferrato, illividito da una notte di tempesta, torna ancora, più tardi, nella cupa scena della Cattura di Cristo (3). Ma si tratta pur sempre di ambienti e personaggi poeticamente evocati, non puntualmente identificati od identificabili.

Come è riconoscibile invece Casale nel trittico della cappella di Santa Margherita a Crea! Non c'è da sbagliare: ecco la cinta di mura, ecco le torri del Castello, simbolo del fasto e dell'autorità marchionale. Quale più appropriato sfondo al ritratto di Guglielmo VIII, elegante, sicuro di sè, apparentemente soddisfatto? Eppure chi guardi più attentamente leggerà in quel viso aristocratico l'ansia di una inappagata ambizione, scorgerà le rughe lasciate da tante preoccupazioni, da

(1) V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte,* Torino 1939; L. Mallé, *I dipinti del Museo civico di Torino,* Torino 1963.

(2) L. Mallé, *I dipinti del Museo civico di Torino,* Torino 1963.

(3) G. Testori, *G. Martino Spanzotti,* Ivrea 1958.

MARTINO SPANZOTTI, *Madonna col Bambino* (particolare). Scomparto centrale della pala firmata, proveniente da Serralunga di Crea. Torino, Galleria Sabauda.

tanti pensieri. Darà finalmente la graziosa marchesa Bernardina un erede alla dinastia Paleologa? Con chi si potrà accasare « Madama Gianna », la figlia più grandicella « che non voleva el Marchese de Saluzzo »? La desiderava per nuora anche Madama di Savoia, ma Guglielmo è sospettoso: i Savoia « non cercavano amorevolmente questo mariagio, ma daver questo stato » (1). Giovanna intanto, se ne sta malinconica ed imbronciata e nemmeno il ritrattista di corte riesce a darle un aspetto un po' sereno. Già è un pittore che non conosce infingimenti o compromessi; basta guardare le facce dei consiglieri, lì nell'angolo: tronfia l'una, avida l'altra, la terza maligna; non c'è apparato di belle vesti che valga a rendere questi personaggi più simpatici.

Ma chi era questo pittore che sapeva leggere così nei pensieri e descriverli con lo stesso asciutto distacco col quale descriveva i ricchi broccati delle vesti, gli attributi rituali dei Santi, le mani affusolate della Vergine? Che aveva visto tante cose e sapeva quanto era stato fatto e si faceva, in pittura, tra Casale e Milano ed anche più lontano, fino a Mantova, fino a Ferrara? E' una domanda cui non è facile dar risposta. Un nome, affiorato fin da quando Samuel Butler compiva i suoi pellegrinaggi estetici ai Santuari fra Alpi e colline, è stato oggi riproposto da Giovanni Testori: Macrino d'Alba. Un Macrino giovane, che aveva studiato gli esempi di gusto offerti dagli artisti operanti in Monferrato — come Cristoforo Moretti — ma già curioso di più ampi orizzonti; già attento a cogliere, da qualsiasi altro esempio gli cadesse sott'occhio, ogni inflessione e a farla sua, ad includerla in quel suo rigoroso clima di giudizio morale; già avvezzo a scrutare attentamente i suoi modelli, senza lasciarsi intimidire dalla loro condizione sociale.

Potremmo, se così fosse, immaginare attivi contemporaneamente Martino Spanzotti a Casale, Macrino d'Alba a Crea, spiegando in tal modo ab origine il successivo rifluire, dalla cerchia dell'uno a quella dell'altro, di idee, motivi, spunti stilistici ed iconografici. Ma come spiegare poi che di Macrino non si senta più parlare, fino al 1494? Avrà davvero viaggiato per mezza Italia, come vorrebbero i più fantasiosi tra i suoi biografi? Eppure una parentela tra il trittico di Crea (Tavv. V, VI) e le opere sicure di Macrino c'è certamente, come hanno rilevato anche i critici che per esso hanno proposto altri nomi, in una rosa piuttosto variata. In ogni

---

(1) Archivio di Stato di Milano, Monferrato. Le parole di Guglielmo sono riportate dall'oratore di Milano, Antonio Appiano. Le relazioni dell'Appiano sono pubblicate da M. Damarco, *Guglielmo I Paleologo*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1933. La Damarco riferisce il discorso a Bianca, la figlia secondogenita di Guglielmo, che sposerà effettivamente Carlo di Savoia. Ma nelle relazioni Guglielmo parla invece di « dare la sua primogenita figlia legittima » al Marchese di Terdona, piuttosto che al Savoia (8 marzo 1479) o al Saluzzo (19 luglio 1479). La « primogenita » era Giovanna.

SEGUACE DI MARTINO SPANZOTTI. *La Madonna col Bambino, S. Anna e Santi. Deposizione.* Casale Monferrato, Oratorio del Gesù. (Cfr. TAV. XI).

Madonna tra Santi. I Marchesi del Monferrato in orazione. Cappella di S. Margherita, Chiesa di Crea. (Cfr. Tavv. V, VI).

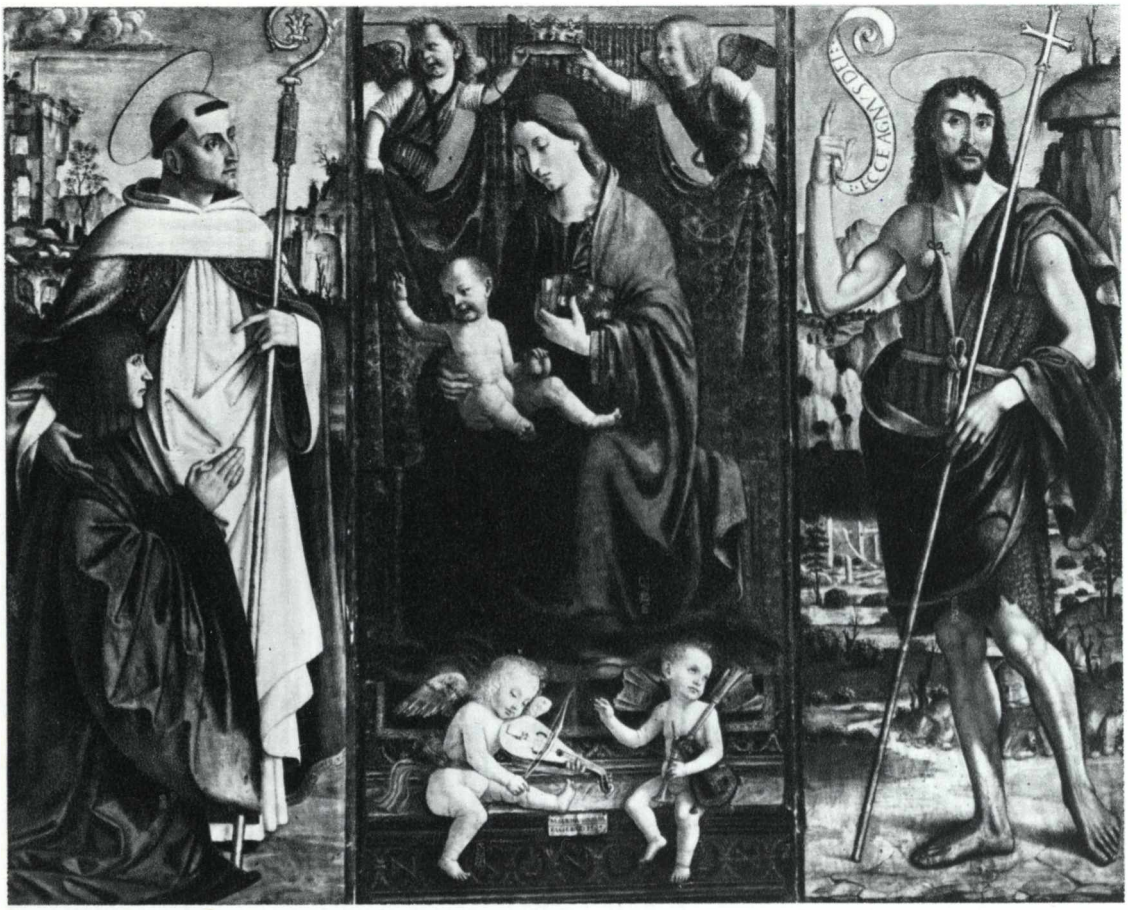
caso il trittico fu un testo importante per la pittura piemontese, destò molti echi; qualcuno su un piano locale, modesto (le Madonne frescate in S. Pietro di Morano Po e in S. Gottardo di Camino) o di maggior levatura (la Vergine in S. Domenico di Casale) (1); altri in connessioni più larghe, in opere di buona qualità artistica, sulle quali non è possibile qui soffermarsi, rimandando per esse a studi specifici sull'argomento (2).

L'attività di Macrino per Crea è certissima in un momento più tardo, quello dell'ancona firmata con la Vergine tra Santi, datata 1503. La tavola fu commessa

---

(1) Questo dipinto fu attribuito al Caroto da A. Baudi di Vesme, *Giovanni Francesco Caroto,* « Archivio storico dell'Arte », 1895. Tale attribuzione è stata più volte, e a ragione, contestata. Cfr. N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato,* Torino 1935.

(2) In particolare L. Mallé, *La pittura piemontese tra '400 e '500,* « Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1952-53. Per le connessioni Spanzotti-Crea, vedere anche C. L. Ragghianti, *Studi sulla pittura lombarda del '400,* « Critica d'Arte », 1949. Le conclusioni del Ragghianti, che riunisce gli affreschi di Crea e l'Adorazione del Bambino di Rivarolo Canavese attribuita da A. M. Brizio a Martino Spanzotti, dandoli ad un unico autore, non sono convincenti ma aprono prospettive sulla circolazione, in Piemonte, di idee e di motivi pittorici derivanti da varie cerchie ed influenze.



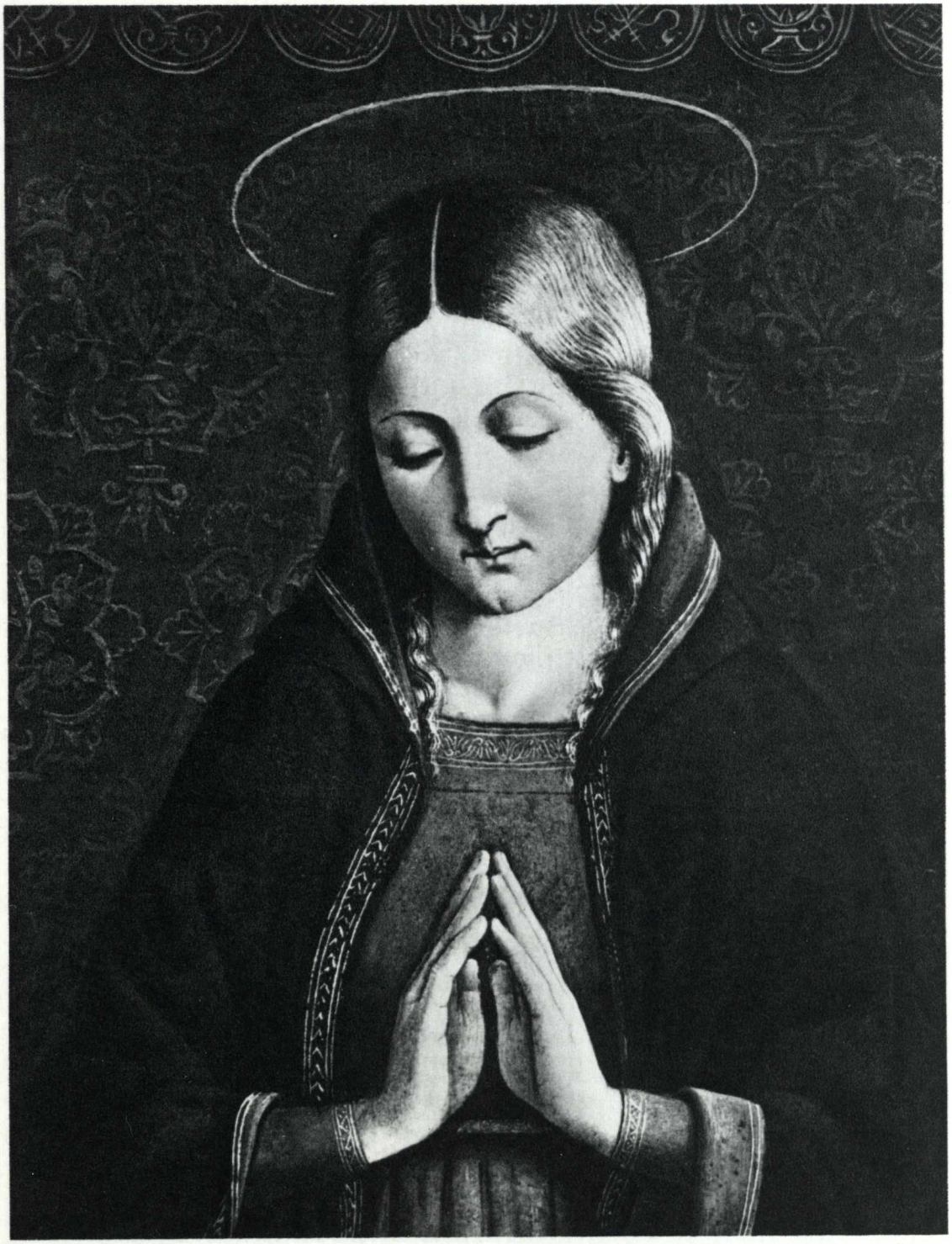
MACRINO D'ALBA, *Madonna tra Santi e Annibale Paleologo in orazione* (1499). Tortona, Vescovato. La pala proviene dalla Abbazia di Lucedio.

da Giovanni Biandrate di San Giorgio, parente di due dei tre consiglieri di Guglielmo VIII effigiati nell'affresco della cappella di S. Margherita. Anni prima, nel 1499, Macrino aveva dipinto il trittico (in origine un polittico a sei scomparti) del vescovato di Tortona in cui è ritratto Annibale Paleologo, figlio naturale del marchese Guglielmo (1). Annibale era successo allo zio Cardinale Teodoro ed al cugino Scipione Paleologo nella carica di Commendatario della Abbazia di Lucedio; da Lucedio proviene infatti il dipinto. Quanto somiglia Annibale al padre! Lo stesso taglio degli occhi, della bocca; dipinti perfino nella stessa maniera del ritratto

(1) Cfr. D. SANT'AMBROGIO, F. NEGRI, *Ricupero del prezioso quadro di Macrino d'Alba della Badia di Lucedio*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1904. La parte superiore del polittico di Lucedio è stata identificata da V. VIALE con una *Pietà* in raccolta privata torinese (*Opere sconosciute o inedite di pittori piemontesi del principio del XVI secolo*, « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1947).

MACRINO D'ALBA. *Madonna col Bambino fra Santi* (1503). Chiesa di Crea.

di Guglielmo a Crea. Ma c'è anche qualcosa di diverso, che il severo Macrino non nasconde: una fronte sfuggente sotto il casco ravviato dei capelli, un mento debole ed appuntito, certa opacità dello sguardo. Basta questo a comporre un personaggio meno significante, un carattere meno diritto; lo indovineremmo anche se non sapessimo che così era in realtà.



MACRINO D'ALBA. *Madonna col Bambino fra Santi* (particolare della Madonna). Chiesa di Crea.

Il trittico di Tortona e la bella, gentile, quasi tenera Madonna di Crea provano che Macrino era, negli anni a cavallo fra il Quattro e il Cinquecento, il pittore più ricercato nella cerchia della corte Paleologa. Per la pittura almeno non era più indispensabile, a Casale, ricorrere ad artisti venuti da fuori dei confini. Per la scultura sì: al veronese Matteo Sammicheli era commesso il monumento funerario a Maria di Serbia, consorte del marchese Bonifacio, in S. Francesco (1); al milanese Giovanni de Paris la lunetta che riuniva tre successivi regnanti Paleologi in orazione dinanzi alla Vergine, sul portale della chiesa di S. Domenico (Tav. XII).

Proprio questa lunetta fornisce il miglior termine di confronto per riconoscere in un ritrattino conservato nel convento di Crea il marchese Guglielmo IX, figlio di Bonifacio e di Maria di Serbia; nell'altra analoga tavoletta, anch'essa a Crea, sarà dunque effigiata Anna d'Alençon, sposata da Guglielmo nel 1508. Che i ritrattini siano, come propose Vittorio Viale, opera di Macrino non pare si possa fondatamente dubitare. Un recentissimo studio ha formulato l'ipotesi che le tavolette facessero, in origine, parte dell'ancona con la Madonna datata 1503. Anticiparne così la data, peraltro, non par possibile; non solo perchè l'inserimento in una pala da chiesa di due sposi soltanto promessi, e con la prospettiva di un matrimonio ancora molto lontano, è perlomeno inusitata; non solo perchè Anna sembra ritratta proprio de visu; ma soprattutto perchè Macrino non giunse, se non più tardi, proprio verso il 1508, ad addolcire il suo modellato, a tentare delicatezze chiaroscurali prossime a quelle dei ritrattini (2).

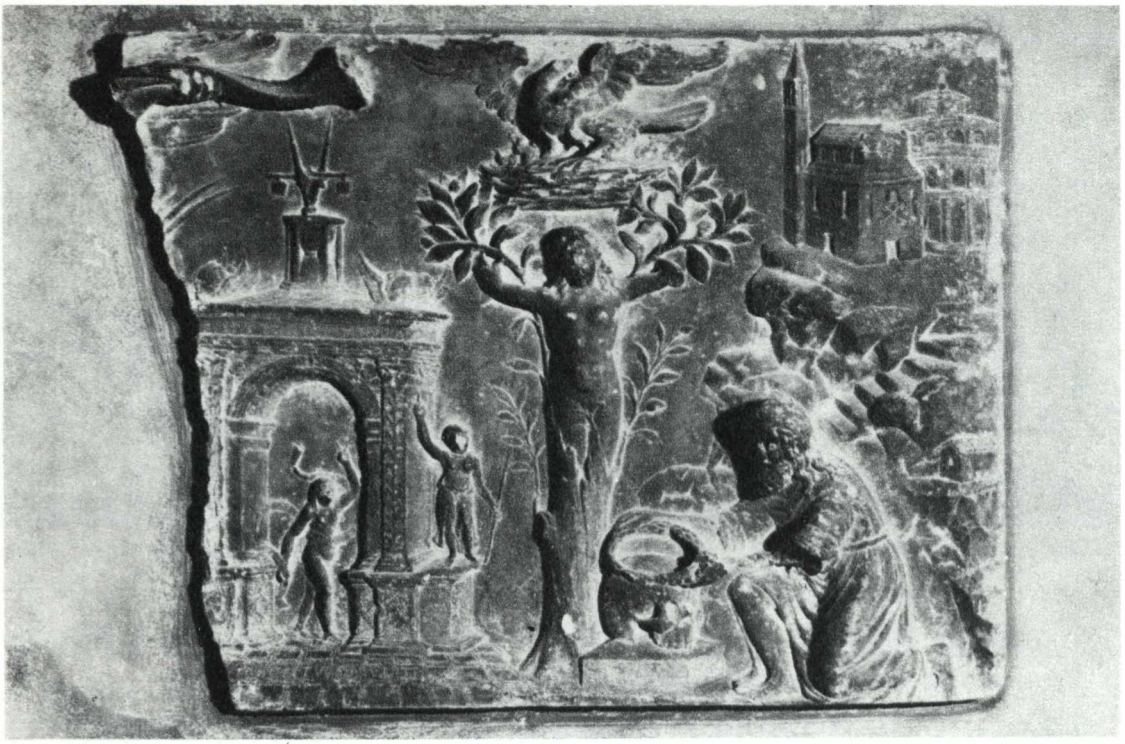
Meglio, quindi pensare che Macrino ritraesse i giovani sposi al loro arrivo in Monferrato; come al solito chiaramente individuandone, oltre che i lineamenti, i caratteri. Gentile, raffinato, non molto volitivo Guglielmo; ferma, equilibrata, spiritualmente matura Anna. Quel modo, che è proprio di Macrino, di segnare con evidenza l'incavo degli occhi, la fossetta del mento nei personaggi femminili diventa qui qualcosa di più di un manierismo esecutivo: serve ad esprimere una personalità meditativa, un temperamento deciso come fu certamente quello di Anna (3).

---

(1) Ne rimangono due frammenti, in proprietà privata (Cfr. A. Baudi di Vesme, *Matteo Sammicheli*, « Archivio storico dell'arte », 1895; P. D'Ancona, *Un frammento di tomba di Maria di Serbia*, « L'Arte », 1916; N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato*, Torino 1935; V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino 1939). L'attribuzione del monumento al Sammicheli è fondata su un brano del Vasari (*Vita di Michele Sammicheli*) che ricorda « l'onorata e bellissima sepoltura fatta in S. Francesco » dal cugino di Michele, Matteo. Non è un argomento decisivo; ma non vi sono nemmeno prove inconfutabili di un errore da parte del Vasari. L. Mallé (*Le sculture del Museo civico d'arte antica di Torino*, Torino 1965) non ritiene che i frammenti siano da ricondurre al Sammicheli ravvisandovi una « più umana e fantasiosa cultura lombarda ». Al Sammicheli attribuisce invece i monumenti funerari Gambera, Tebaldeschi (Duomo) e Sangiorgio (S. Domenico).

(2) F. Viglieno-Cossalino, *Contributo a Macrino d'Alba*, « Critica d'Arte », settembre 1965.

(3) L'umanista Paolo Cerrato, di Alba, ci ha lasciato nell'*Epithalamion* stampato a Torino nel 1508 un gentile ricordo di Anna, poco prima delle nozze: « O felix virgo, felixque marite, cuius in amplexus proferes iam laeta petitos... illi osculos pulchro ore feras... ». Lo stesso Cerrato, nel poemetto *De Virginitate*, stampato a Parigi nel 1528, loda la pittura di Macrino, a quella data defunto.



MATTEO SAMMICHELI. *Monumento funebre di Maria di Serbia* (frammento). Formella con Dafne, la Fenice e altri simboli dell'immortalità. Casale Monferrato, proprietà privata.

MATTEO SAMMICHELI. *Monumento funebre a Maria di Serbia* (frammento). Ercole fanciullo. Casale Monferrato, proprietà privata.

Che, nel corso della sua lunga vita, riuscì a suscitare insieme — cosa assai rara — l'ammirazione e l'affetto. Tale ricordo lasciò di sè che, due secoli e più dopo la sua morte, le monache domenicane del convento di S. Caterina in Casale da lei beneficate col dono del suo palazzo (1), ancora conservavano « per memoria . . . segrete e disabitate le stanze dalla Principessa predetta abitate, in una delle quali evvi una curiosa sottovolta di legno a semblaggio di cui non trovasi esempio ». Un soffitto, parrebbe di capire dalle parole del Deconti (2), a tavolette in legno « assemblate » insieme, sul tipo di quello che fu ritrovato non moltissimi anni addietro anche nella abitazione prediletta di Anna, la casa di via Alessandria che è comunemente indicata col suo nome. Più modesta rispetto al palazzo donatole dal cognato Gian Giorgio (l'attuale palazzo Trevisio) e che essa destinò più tardi alle monache domenicane di Santa Caterina; ma più gaia e ridente, col bel cortile decorato a pitture e il soffitto del salone al primo piano rallegrato dai riquadri figuranti stemmi, ingegnose imprese, ritratti della famiglia marchionale e dei personaggi di corte. Anche lei, Anna, vi compare in una tavoletta ch'è l'esatta copia del ritratto di Macrino a Crea, serena e calma com'era negli anni della sua vita di sposa.

Erano tempi, veramente, assai difficili per il Monferrato. Guglielmo IX era spesso in guerra, non sempre con fortuna; le soldatesche esigevano pesanti contributi; bande di predoni scorazzavano per le campagne, giungendo a minacciare Casale; qua e là serpeggiava la peste. Ma appena c'era un po' di tranquillità la corte era in festa: si ricevevano illustri personaggi, si recitavano commedie, si faceva musica, si banchettava. Tra gli ospiti illustri ecco Isabella d'Este, che per ben due volte nel 1517 è accolta a Casale e concorda le nozze del figlio Federico Gonzaga con la figlia maggiore di Anna e Guglielmo, Maria. Tra le due corti corrono da tempo rapporti amichevoli, soprattutto per i buoni uffici di Galeotto del Carretto che fin dal 1494 tiene con Isabella regolare carteggio, e appena può si reca a visitarla a Mantova. Per Isabella scrive « barzellette », brevi componimenti poetici moraleggianti, ed egloghe; ad Isabella invia commedie: il *Timon Greco* (3), la *Commedia de Beatrice,* scritta per Beatrice d'Este « puocho avante che lei morisse ». Isabella assicura Galeotto che « sono graditissime et habbiamole in pretio »;

---

(1) Palazzo Trevisio.

(2) *Ritratto della città di Casale,* ms.

(3) Pubblicata da G. Minoglio, Torino 1878. Per il carteggio tra Isabella d'Este e Galeotto del Carretto cfr. G. Girelli, *Sulle relazioni di Galeotto del Carretto coi Marchesi di Mantova,* Torino 1886. Inoltre, G. Giorcelli, *Documenti storici del Monferrato,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », aprile-settembre 1897.

Casa di Anna d'Alençon. Soffitto decorato con tavolette dipinte. Casale Monferrato.

ne chiede altre, e chiede anche le « tre viole perfectissime » usate per la rappresentazione della *Commedia de Beatrice* a Casale (1).

Questi rapporti, che continuarono fino alla morte del Del Carretto, lasciano intravedere una rete di interessi, di scambi, di viaggi, di reciproci doni che spiega come il Monferrato fosse, più di ogni altra regione del Piemonte, predisposto ad influenze culturali ed artistiche d'orientamento, in lato senso, « italiano » e quindi rinascimentale. L'eterogeneità delle fonti della pittura di Macrino corrisponde, in buona misura, al gusto ed alla cultura di un ambiente ch'era quello stesso dei suoi committenti e patroni. Può essere indicativo che il rapidissimo cammino di aggiornamento percorso tra il 1493 e il 1501 da Gandolfino da Roreto passi per Casale, comprovando questa tappa la tavola della Genealogia della Vergine un tempo a S. Maria degli Angeli ed ora in S. Antonio, legante insieme impressioni spanzottiane e macriniane, forme italiane ed iconografia oltremontana in un nodo che, altrove, non ha esatto riscontro. Nemmeno nella tavola d'ugual

(1) « Alla illustrissima e molto eccellente signora Isabella marchesana di Mantova » Galeotto del Carretto dedicò in data 22 marzo 1502 la tragedia *La Sophonisba,* stampata poi da Gabriele Giolito, con introduzione di Nicolò Franco, a Venezia nel 1546. Degli altri componimenti poetici e drammatici di Galeotto furono stampati: il *Tempio de Amore* (Milano, tipografia Minuziana, 1518-19; seconda edizione in Venezia, 1524, ad opera di « Nicolao Zopino e Vicentio librari solerti »); le *Noze di Psiche e Cupidine* (senza data nè indicazioni tipografiche la prima edizione, antecedente comunque il 1520, anno in cui ne fu fatta a Milano una ristampa, seguita da una terza edizione nel 1525, sempre a Milano); la commedia *Li sei contenti,* stampata postuma a Casale, da Giovanni Antonio Guidone, nel 1542. Di quest'ultima, rarissima, esiste un esemplare nella Biblioteca dell'Archiginnasio a Bologna; di tutte le altre opere esiste una copia nella Biblioteca Reale di Torino, con l'ex libris di Cesare Saluzzo.

soggetto dipinta dallo stesso Gandolfino per il Duomo di Asti, inclinante più sentitamente verso Macrino da cui deriva l'arcone, ripreso dalla grande pala del 1498 per la Certosa d'Asti (ora nella Galleria Sabauda di Torino).

Questi incontri di voci e di tendenze diverse, intrecciate talvolta, talvolta parallele, si infittiscono ed ampliano nella Casale dei primi due decenni nel Cinquecento; dove giunge, ad esempio, il veronese Francesco Caroto, attivissimo tra il Castello e la Chiesa di San Domenico in dipinti ed affreschi oggi tutti perduti; dove sta per giungere (o forse già vi lavora) Pietro da Mons, il Grammorseo, che ritroveremo in seguito.

Accenti oltremontani e lombardi, fusi in preziosa squisitezza d'effetti, si trovano in un'opera che per essere d'arte cosiddetta « minore » non è per questo meno significativa: il sontuoso reliquiario della Croce, donato da Anna d'Alençon alle predilette Domenicane ed ora in Duomo (Tavv. XVI, XVII). Sul piedestallo spiccano i gigli araldici d'Anna e si legge la scritta *Dominus dedit, Dominus abstulit,* così rispondente al carattere della Marchesa, che le avversità non riusciranno mai ad indebolire. Avversità non ne mancano davvero. Alla fine del 1517 Guglielmo, recatosi a Mantova a restituire la visita ai Gonzaga, torna ammalato; migliora, poi peggiora nuovamente; il 4 ottobre 1518 muore, appena trentaduenne. Isabella d'Este si precipita a Casale per confortare l'amica Anna, ed anche un po' per sapere nell'interesse del figlio Federico, promesso sposo di Maria Paleologa, quali siano le disposizioni lasciate dall'estinto. Anna piange, la ringrazia; di tutto il resto tace, in attesa sia reso pubblico il testamento che la istituisce reggente con pieni poteri fino alla maggiore età del marchesino Bonifacio, appena seienne.

Sempre più chiare prove della sua avvedutezza politica Anna darà negli anni successivi, fronteggiando guerre, invasioni, carestie, il flagello della peste. Quando finalmente torna la pace e il governo passa a Bonifacio, questi muore in un incidente di caccia; gli succede lo zio Gian Giorgio, ma è debole e malato. Nè basta: Federico Gonzaga non vuol più per sposa Maria Paleologa; poco dopo la principessa muore, di amore e di dolore, dicon tutti a Casale (1). Ma la questione della successione del Monferrato è troppo importante; alla fine Federico Gonzaga se ne rende conto e si unisce in matrimonio con l'unica superstite dei figli di Anna e Guglielmo, Margherita. Agli sposi toccherà l'investitura del Marchesato quando, nel 1533, morirà Gian Giorgio, ultimo dei Paleologi. Anna d'Alençon è riuscita ad

---

(1) Cfr. M. Bellonci, *I segreti dei Gonzaga,* Milano 1947.

GANDOLFINO DA RORETO. *Genealogia della Vergine*. Casale Monferrato, chiesa di S. Antonio.

assicurare alla figlia il godimento dell'eredità paterna, ma il vanto di Casale capitale è finito dopo meno di un secolo.

* * *

In un primo momento, forse, la gravità degli avvenimenti non è tanto sentita. La città è pur sempre fiorente, ricca di traffici: basta guardare il lento, continuo affaccendarsi dei barconi che attraccano e salpano sul Po, colmi di mercanzie di ogni genere. Margherita, ora Marchesa Gonzaga, torna spesso a Casale, vi commette nuovi lavori, completa ed abbellisce quelli iniziati dagli avi. Sa sceglier bene: per decorare il coro di S. Domenico chiama il più celebre pittore che operi appena poco più in là dei confini, Gaudenzio Ferrari. Di lui si parla, a Casale, da tempo: un po' per la risonanza delle grandi cose che, si dice, ha compiuto; un po' perchè gli echi della sua arte si ritrovano, qui stesso, nei lavori d'altri pittori che la conoscono di prima mano e ne traggono le dovute conseguenze. Sono voci ed echi che arrivano a partire, almeno, dal '20: quando ancora si intrecciano con quelli della celebrità locale, Martino Spanzotti. A Casale Martino viene sempre più di rado, ma ci sono i fratelli: uno, Gabriele, è canonico in Duomo, e aiuta i suoi a stendere i contratti e ricevere le commissioni; la sorella, Dorotea, ha sposato il pittore Aimo Volpi; l'altro fratello, Francesco, dipinge, ed è marito d'una Mezzabarba, discendente di un « dorerio de Pavia » da tempo stabilito con numerosa famiglia a Casale. Hanno un figlio che farà il pittore e una figlia, Caterina, che certo sposerà un artista anche lei, per restar nelle usanze di questa sorta di patriarcale tribù. Il partito si presenta nella perso-

PIETRO GRAMMORSEO, *S. Antonio da Padova e S. Defendente*. New York, Historical Society (dalla chiesa di S. Francesco a Casale). Riprodotto per cortese concessione della New York Historical Society, New York City.

PIETRO GRAMMORSEO. *Madonna col Bambino tra i S. Lodovico da Tolosa e Francesco.* Vercelli, Arcivescovado (dalla chiesa di S. Francesco a Casale).

na di uno straniero, « nobilis Petrus filius quondam Magistri Rolet de Monsio » (1): il Grammorseo, che subito s'associa al suocero Francesco. L'attività del Grammorseo a Casale s'inquadra tra il 1521, data che segna il ritorno in città del Caroto — pittore di corte — e il 1531, data in cui Gaudenzio — pittore di popolo — riceve dai fratelli de Nanis la prima ordinazione per la pala d'altare col Battesimo di Gesù da collocare in Duomo. Sono termini, come si vede, significativi. In mezzo troviamo ancora il vecchio Martino, pagato nel 1524 per una tavola da collocare in S. Francesco e che chi sa quando gli è stata commessa; altre però non si sente più di accettarne: si rivolga, chi vuole, al fratello o al nipote d'acquisto ch'è bravissimo anche lui. Deve essere accaduto qualcosa di simile se, nel 1523 e nel 1524, il Grammorseo esegue per S. Francesco due opere, disperse come ogni cosa che si trovava in quella sventuratissima chiesa ma non perdute del tutto. Perchè è pur possibile credere che la tavola nel Museo civico di Torino, con il Battesimo di Gesù sormontato da una lunetta figurante la Crocifissione tra la Maddalena e S. Giovanni, sia quella stessa vista dal Deconti e della quale si ha l'atto d'allocazione da parte di Margherita Guiscardi; anche se ci sono due Santi in più, non previsti nel contratto (2). Dal polittico « in varii spartimenti . . . tramediati da bellissimi intagli a oro che diconsi di Pietro de Amphoris » (3) proviene comunque certamente lo scomparto (ora presso la Historical Society di New York) con S. Antonio e S. Defendente, campiti su uno sfondo di tele spiegazzate pendenti da strani capitelli aculeati (4).

Il Deconti giudicò l'opera di « vivo colorito, grande espressione, e franchezza », termini che si attagliano bene anche alla tavola di Torino. Il Battesimo, qui, deriva ancora dal modello iconografico spanzottiano del Duomo di Torino: ma in quel fermo schema padano s'è introdotto un nordico vento che raggruppa le nubi in fiocchi capricciosi, che scompiglia barbe e capelli, che volta da solo le pagine

---

(1) Per il Grammorseo cfr. N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato*, Torino 1935; V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino 1939; A. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, Torino 1942; L. Mallé, *Contributo alla conoscenza del Grammorseo*, « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1960-61.

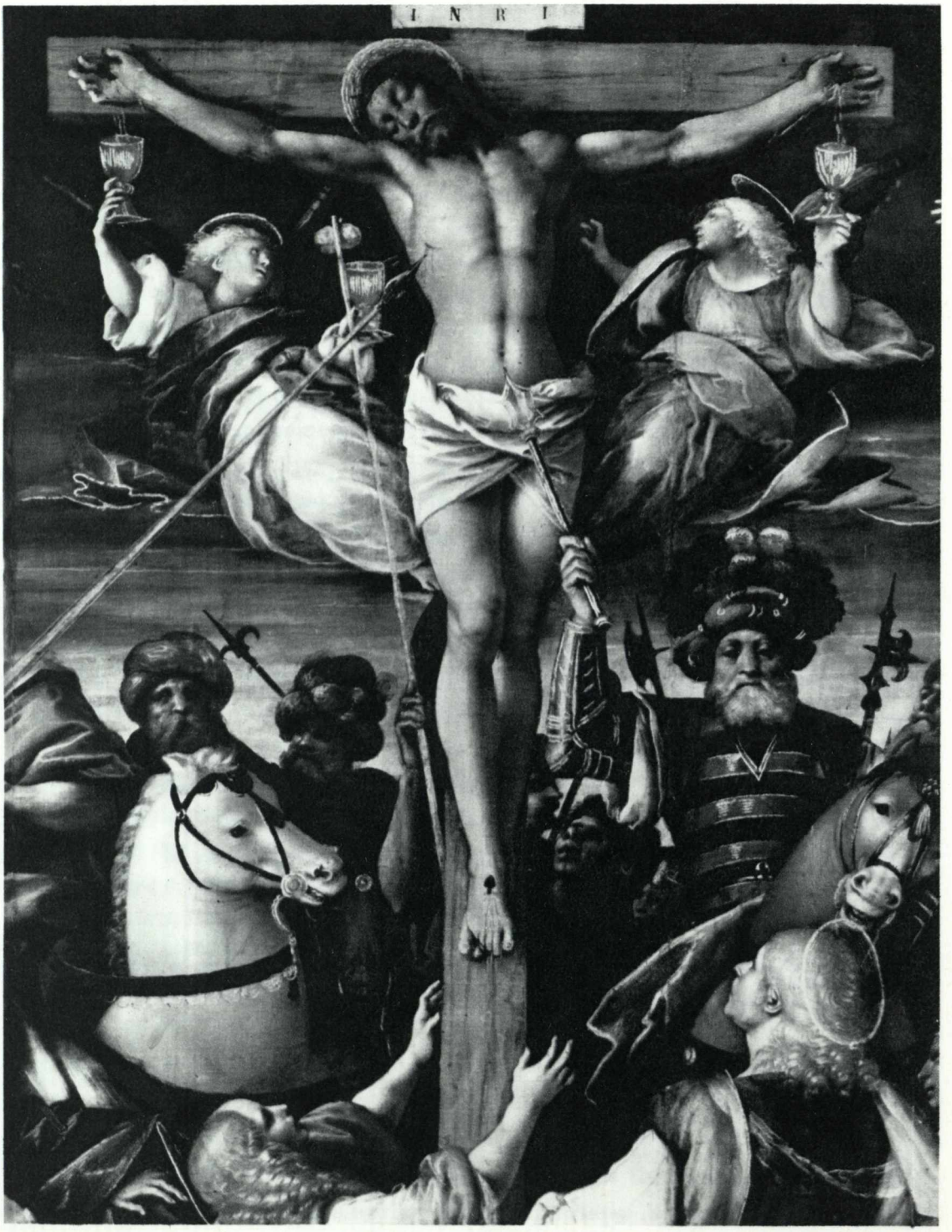
(2) Da un rogito del notaio Masazza nell'archivio di Casale, in data 8 gennaio 1523, si conosce l'impegno assunto dal Grammorseo, di fare per Margherita Guiscardi ed i suoi figli Giacomo ed Eusebio una ancona figurante al centro il Battesimo di Cristo; sopra la Crocifissione tra S. Giovanni Evangelista e la Vergine; ai lati i Santi Antonio da Padova, Defendente, Barbara, Antonio, Margherita, Vincenzo, Giacomo ed Eusebio. I due Santi che compaiono nel Battesimo di Cristo di Torino non sono nominati; se, a rigore, uno di essi potrebbe anche essere S. Eusebio, l'altro però è certamente S. Paolo. Per questa discordanza, pur riconoscendo che lo stile indica una data circa il 1523, L. Mallé (*op. cit.*, 1960-61 e *I dipinti del Museo civico di Torino*, Torino 1963) non accolse l'identificazione della tavola di Torino con quella centrale del polittico in S. Francesco a Casale.

(3) G. Deconti, *Ritratto della città di Casale*, ms.

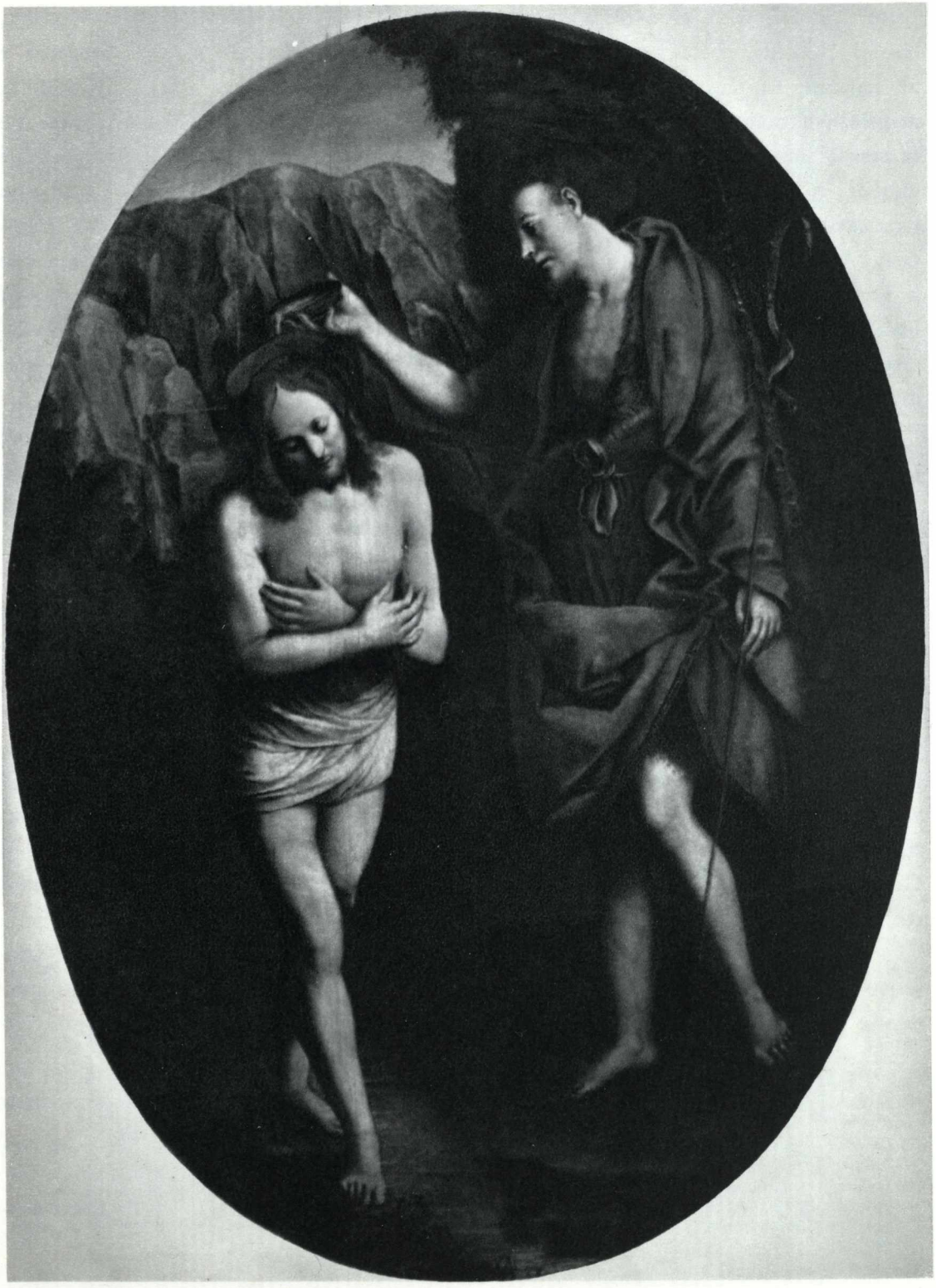
(4) W. Suida, *Contributo alla conoscenza delle pitture piemontesi in America*, « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1954-57.

dei libri; e c'è, di più, uno spiritello malizioso che fa pencolar croci e ricci pastorali, che inclina ad angoli spericolati la mitria di un Santo. Il Deconti informa che il polittico di S. Francesco era datato 1523; che c'era del Grammorseo, nella chiesa, anche una Strage degli Innocenti non datata; che la « Vergine seduta latante il Bambino con a lato S. Francesco e S. Lodovico che leggono in un libro » era pure firmata dal pittore, e datata 1524. La tavola è ora a Vercelli, nell'Arcivescovado, e conserva l'antico « forte e bello colorito » ricco di stridenti calcolati contrasti, a quella data quasi profetici. C'è, anche in questa scena che dovrebbe essere di intimo raccoglimento, quello spiritello stravagante (diciamo pure, manieristico) pronto a scompaginare gli schemi tradizionali. I fogli dei messali si sollevano a gettar ombre trasparenti sulle pagine successive; la mitria di S. Lodovico si gonfia come una vela; i gigli aurati sul suo manto sembrano giganteschi scarabei in sosta tra due voli: tutti bei pezzi di natura morta indagati isolatamente, senza rapporti col resto. Come non ne ha la Madonna, dai lineamenti raffaelleschi alterati in un sorrisetto sbieco, che regge distratta l'enorme Bambino, putto gaudenziano cresciuto troppo in fretta e diventato fratello dei fanciulli vignaiuoli di Giulio Romano.

Il Grammorseo era probabilmente già morto quando a Casale giunse, finalmente, Gaudenzio. Non si conosce l'esatta data di esecuzione degli affreschi in S. Domenico, ma poichè furono fatti fare da Margherita Paleologa, già sposata al Gonzaga, non è possibile anticiparli oltre il 1532-34, al più presto. Nel 1531, come si è detto, i fratelli de Nanis avevano commesso a Gaudenzio l'ancona del Duomo cui nel 1534 l'artista non aveva ancora posto mano e per la quale rinnovava allora il contratto. Cosa dire di quanto rimane di questa tavola che un incendio, nel 1746, rovinò distruggendo gli scomparti laterali con Santa Lucia e la Maddalena penitente nel deserto, risparmiando soltanto il Battesimo, tagliato quindi ad ovale e « restaurato a miglior vaghezza », come afferma la scritta posta a memoria sul rovescio? Proprio questa « miglior vaghezza » di marca settecentesca, così estranea a Gaudenzio; questo taglio ad ovale, in forma cioè un po' salottiera e barocchetta, impediscono un completo apprezzamento dell'opera. Resta, sì, la ritmata plastica composizione dei personaggi, ma è rotto il loro rapporto con l'ambiente: una forra di rocce alpine, illuminata da una luce dolcissima, che ora par ridotta ad una ambigua funzione di contorno in rocaille. Peggior sorte toccò, è pur vero, agli affreschi di S. Domenico, prima rovinati poi demoliti assieme al coro. Il ciclo stava, come tempo, tra gli affreschi in S. Cristoforo di Vercelli e la cupola di Saronno: basta questo a capire quale diminuzione fu per Casale la sua perdita; ed anche quale fu l'insegnamento che, finchè durò, ne poterono trarre i



GAUDENZIO FERRARI, *Crocifissione* (particolare). Torino, Galleria Sabauda. La tavola proviene dalla famiglia Crescia, di Casale.



GAUDENZIO FERRARI, *Battesimo di Cristo*. Casale Monferrato, Duomo.

pittori locali, fino al Moncalvo ed al Musso. Ad altri affreschi in S. Michele, che il Deconti riferisce prudenzialmente, con un « credevasi », a Gaudenzio e al Lanino, fu dato di bianco nel Settecento. A Casale però era, nel 1830, la mirabile Crocifissione della Galleria Sabauda di Torino (1). Il Deconti non ne fa cenno; ma quando egli scriveva molti altari di patronato privato erano già stati aboliti, o passati ad altro titolo, e le opere riprese dalle famiglie. Forse una ricerca sul casato dei proprietari, i Crescia, potrebbe condurre a qualche risultato. Attualmente non si può affermare, ma nemmeno recisamente escludere che a Casale si trovasse ab antiquo questo vivo teatro di violenza e di pietà, di indifferenza e di strazio; questa somma altissima di soluzioni formali, compositive e plastiche che prepara, e in certa misura determina, i successivi orientamenti del manierismo piemontese e lombardo.

Ora Gaudenzio a Casale si può indovinare piuttosto che leggere (2); trasparendo il valore esemplare della sua opera forse meglio dal seguito che le sue idee ebbero, a distanza di mezzo secolo e più, che non dalle immediate risonanze. Il Lanino? C'è, sì, a Casale ma con un lavoro di non strettissima osservanza gaudenziana: la Circoncisione della chiesa del Gesù, datata 1554, dipinta con insolita vivacità di colori, con teste caricate, vere « caricature leonardesche » come ha osservato A. Griseri (3), inasprite però da un espressivismo oltranzista e quasi crudele. Scrive il Deconti: « sembra che in questa tela abbia voluto imitare una carta del celebre Alberto Duro »; e chi conosca, da una parte la circolazione che ebbero nell'ambiente gaudenziano le incisioni del Dürer, dall'altra la voracità iconografica del Lanino, affascinato tra l'altro proprio in quegli anni da esempi nordici (si veda la letterale ripresa dell'Adorazione Traugott (4) del Grammorseo nell'Adorazione di Mortara, datata 1553) può ben credergli. Tra i gaudenziani attivi a Casale, il Deconti ricorda anche Ottaviano Cane: un apporto abbastanza modesto, anche se non disprezzabile.

Premeva intanto, dalla parte di Mantova, l'esempio di Giulio Romano; presente all'inizio con riecheggiamenti dalle sue opere, poi in persona prima, quando venne a frescare una stanza del palazzo Cocconito Della Valle. Tali pitture, co-

---

(1) A. Baudi di Vesme, *Il primo maestro di Bernardino Lanino,* « Archivio storico dell'arte », 1890; *Catalogo della R. Pinacoteca di Torino,* 1899.

(2) *La Madonna tra Santi* della Confraternita della Scala di Casale è ora nella Galleria Sabauda di Torino. Non è d'altronde tra le opere più alte di Gaudenzio; e probabilmente nemmeno in tutto autografa.

(3) *I Gaudenziani,* in *Gaudenzio Ferrari, Catalogo della Mostra, Vercelli Museo Borgogna,* Milano 1956.

(4) Probabilmente questo dipinto (ora in raccolta privata torinese) proviene da Casale. Cfr. L. Mallé, *Contributo alla conoscenza del Grammorseo,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1960-61.

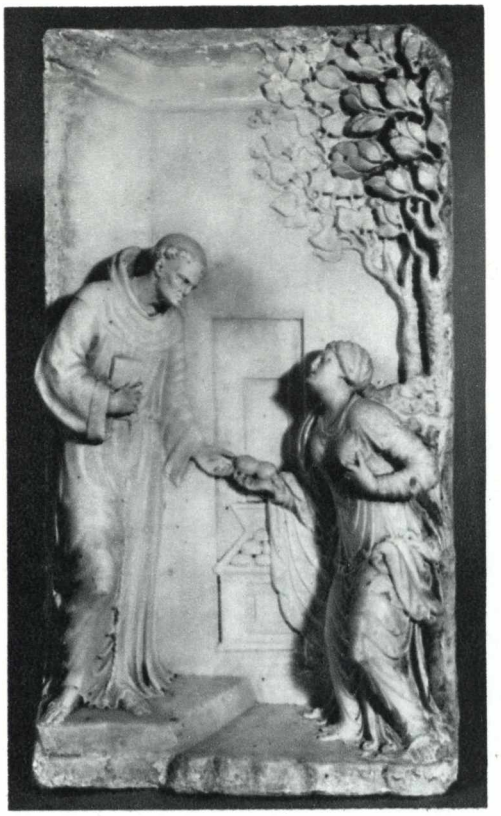
BERNARDINO LANINO. *Circoncisione,* 1554. Casale Monferrato, Oratorio del Gesù.

S. Evasio mette in fuga gli Ariani. Casale Monferrato, Duomo.

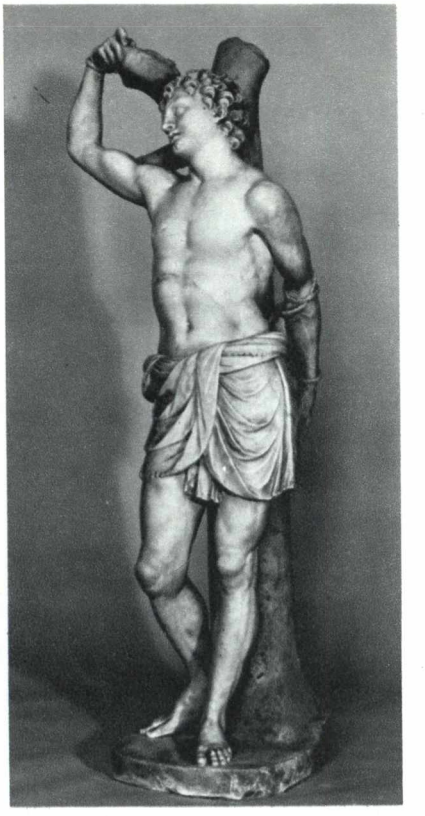
me al solito, non scamparono alla furia rifacitrice settecentesca; e scomparsi sono anche due arazzetti in S. Antonio, tessuti da suoi disegni dai Carcher-Rost; almeno, secondo le affermazioni del Deconti (1). L'influenza certissima esercitata a Casale da Giulio Romano non può così essere comprovata da alcun riferimento locale.

Permanevano i legami antichi con Milano; nel 1547 le sculture per un'altare

(1) *Ritratto,* ms. Per le pitture in Palazzo Della Valle cfr. anche G. Deconti, *Giornale storico* (pubblicato in « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1900).

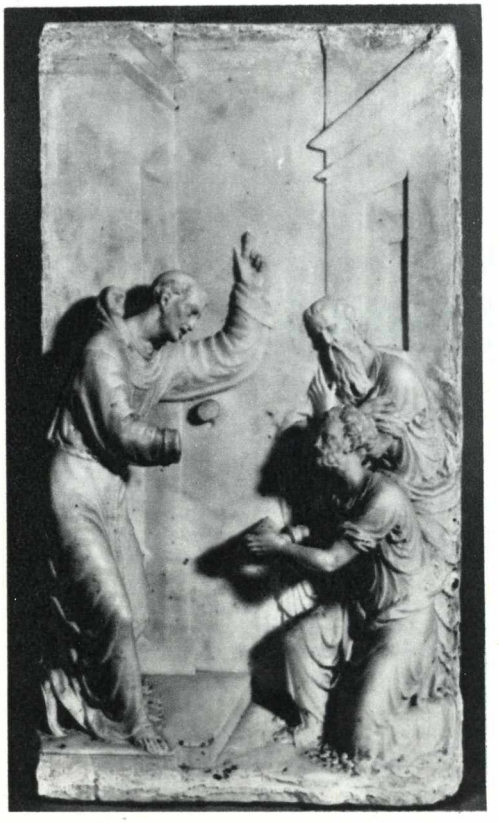


Elemosina di S. Bernardino.



S. Sebastiano.

Rilievi dell'antico altare di S. Evasio. Casale Monferrato, Duomo.



Predica di S. Bernardino.

S. Rocco.

dedicato a Sant'Evasio in Duomo, destinato a contenere l'urna del Santo, furono commesse al Bambaia e a Cristoforo Lombardi; interrotte ad un punto non precisato dell'esecuzione, furono riprese da Ambrogio Volpi. L'altare era terminato e in opera tra il 1563 e il 1568. Nuovi documenti pubblicati in proposito (1), in aggiunta a quelli noti da tempo (2), hanno riaperto la questione dell'attribuzione delle figure e dei rilievi restanti, dopo il settecentesco smembramento dell'altare; senza però chiuderla in modo definitivo. Ad Ambrogio Volpi, casalese, nipote di quell'Aimo Volpi che aveva sposato Dorotea Spanzotti, sono comunque concordemente attribuite la statua di S. Rocco e quella di S. Sebastiano, giovane di popolaresca prestanza che non pare immemore di esempi gaudenziani. Ma umori locali si riconoscono anche in altri brani, tanto da far dubitare di una loro provenienza da fuori: nel rilievo di S. Evasio che mette in fuga gli Ariani, fortemente pittorico e drammatico, con sventagliate di luci e turgore di bandiere d'enfasi già manieristica; nel rilievo dell'Elemosina di S. Bernardino, che par aver rubato il volto del Santo, aggrottato e caricaturale, al Lanino del Gesù.

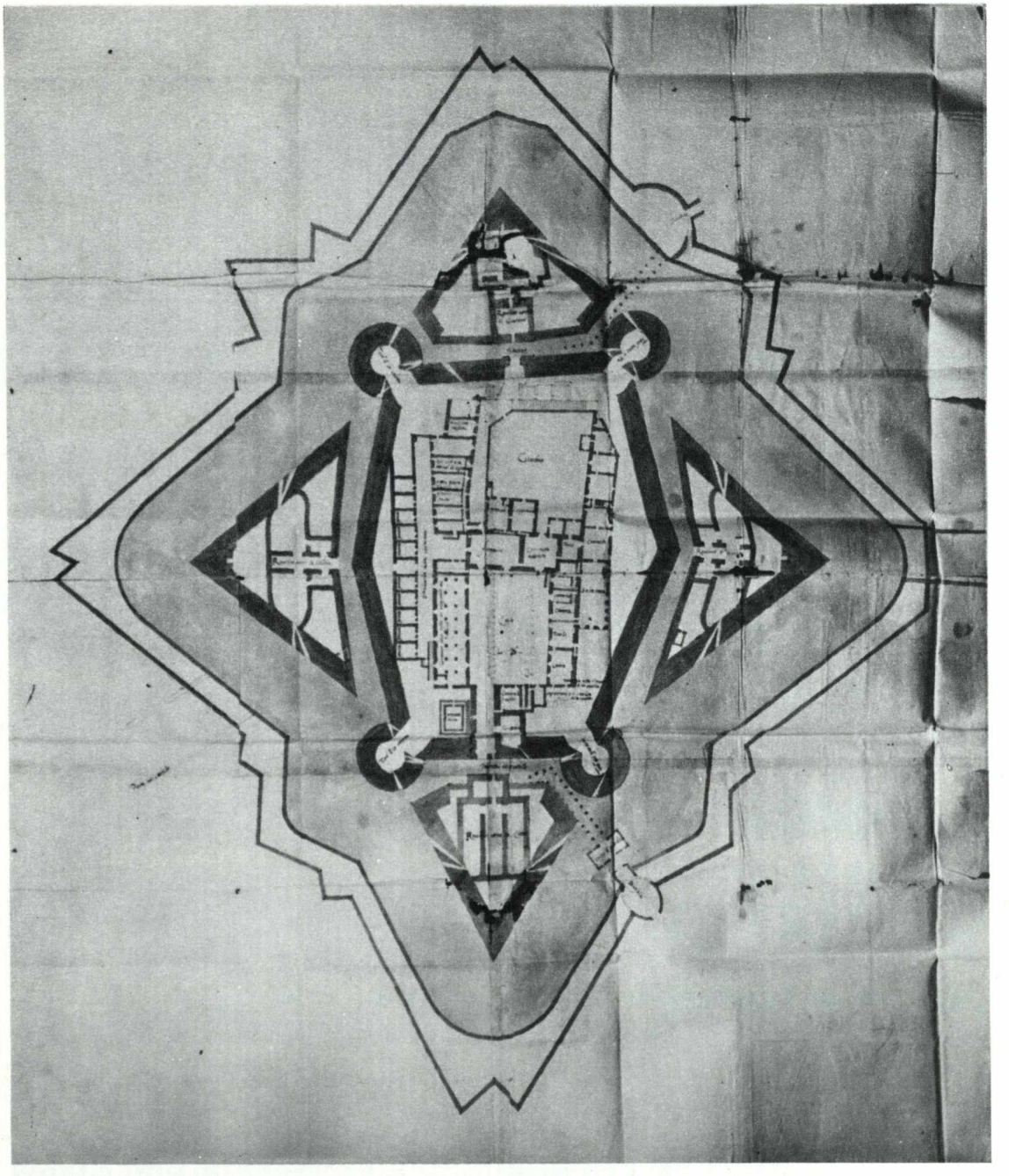
* * *

Nella seconda metà del secolo XVI l'intensità della vita artistica casalese rallenta, decade. I motivi forse van cercati anche sui testi di storia: del 1555 è l'occupazione del De Brissac; del 1565 l'usurpazione dei privilegi antichi da parte di Guglielmo Gonzaga; del 1567 la congiura di Oliviero Capello, soffocata crudelmente, nel sangue e nel veleno; del 1569 la rinuncia pubblica e forzata alle franchigie d'istituzione comunale, sempre mantenute in vita da Aleramici e Paleologi. Il successore di Guglielmo, Vincenzo Gonzaga, vedeva in Casale non più che un munito baluardo naturale; qui Germanico Savorgnano avrebbe costruito nuove fortificazioni che avrebbero reso quel baluardo la più munita piazzaforte d'Europa, l'imprendibile per antonomasia (3). L'opera riuscì un capolavoro di architettura militare: ma ebbe anche il risultato di attirare su Casale tutti i più violenti fulmini delle tempeste che si sarebbero scatenate nei decenni successivi. Ecco le ondate incalzanti, tragiche delle guerre e degli assedi, recanti a Casale lutti, carestie, pesti-

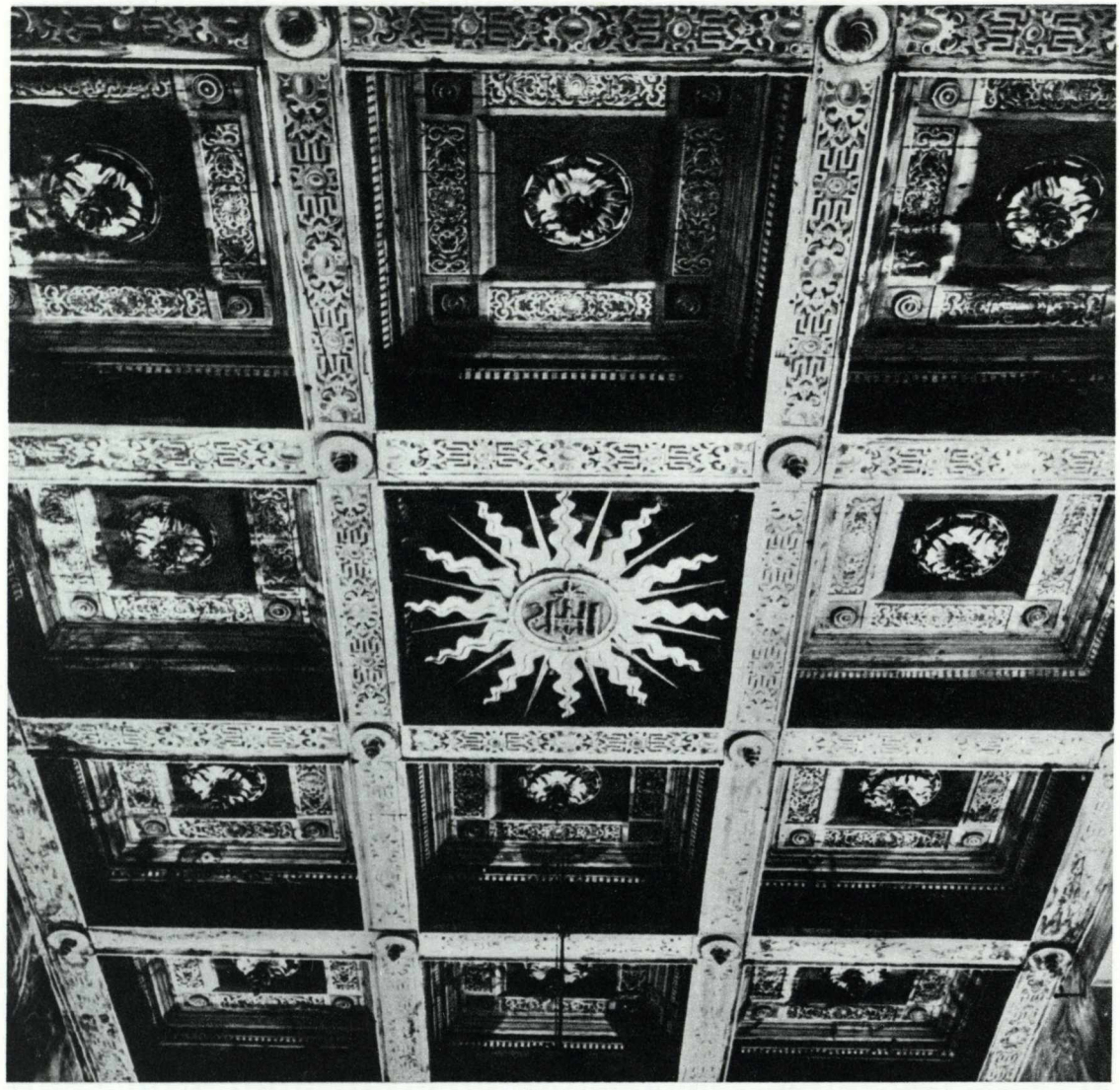
(1) R. Carità, *L'Altare di S. Evasio in Casale,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1948.

(2) V. Deconti, *Notizie storiche della città di Casale,* Torino 1839; G. Minina, *Della chiesa casalese,* Casale 1887; G. Giorcelli, *La cappella di S. Evasio della Cattedrale di Casale ed il suo altare,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1920; N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato,* Torino 1935; A. Baudi di Vesme, *Schede,* mss.

(3) Nell'Archivio di Stato di Torino si conservano disegni e piante del Castello di Casale con le sue fortificazioni, siglati L.B. (Monferrato, Materie economiche, Mazzo 16); disegni con particolari esecutivi per la cittadella di Casale con la scritta, probabilmente autografa, « Germanico Savorgnano » (Carte Topografiche, Disegni di Mantova e Monferrato, ultime addizioni). Questi disegni sono stati cortesemente segnalati dal Conte Gaetano Garretti di Ferrere e dalla Dott. Augusta Lange.



Pianta del Castello di Casale con le fortificazioni gonzaghesche. Disegno, siglato L. B. Torino, Archivio di Stato.



Soffitto in legno intagliato e dipinto. Casale Monferrato, Oratorio del Gesù.

lenze, distruzioni. Eppure, proprio in quei tetri anni fra Cinque e Seicento, l'arte rigermogliava tra le infinite sventure. Un'arte che non conosceva altro modo per sfuggire alla desolazione terrena se non l'estatica beatitudine, e riverberava l'una nell'altra, senza cercar vie di mezzo. Ci sarà, tra le cappelle che sorgono sul sacro monte di Crea, il Paradiso; l'Inferno: non il Purgatorio.

Ancora una volta si ritorna a Crea che, per la sua funzione anticipatrice, par quasi essere l'oracolo religioso ed artistico di Casale. S. Eusebio era salito lassù prima che S. Evasio giungesse sulle rive del Po; a Crea, dalla cappella di S. Mar-

gherita, era partita l'iniziazione del Monferrato al gusto rinascimentale; ora il Santuario segnava l'esordio del nuovo estremismo sentimentale, che accendeva nei cuori fiamme improvvise. « Non sì tosto dalla Divina Provvidenza fui chiamato al governo, e servitù, di questo Santo luogo di Crea . . . che subito sentì infiammarmi d'un ardentissimo desiderio di trovar modo, onde la Maestà divina restasse con maggiore fervore di spirito nella Beata Vergine adorata . . . e discorrendo tra me varie cose ultimamente in questo pensiero mi fermai, il fabricare in diverse parti di questo sacro Monte alcune capelle, nelle quali fusse rappresentata la vita santa, e la morte beata della gran Reina de' Cieli, finalmente dal Padre, dal Figlio e dallo spirito Santo ne' supremi cieli coronata ». Così licenziava la prefazione al *Trattato dell'antichissima divotione nel Sacro Monte di Crea* (1) il canonico lateranense Costantino Massino. La sua elezione a priore di Crea era avvenuta nel 1587; l'« ardentissimo desiderio » ebbe dunque ben rapida realizzazione, se già il 1° novembre 1589, giorno d'Ognissanti, il Santuario fu solennemente fondato.

E' noto come avvenne tale fondazione, e ben possiamo anche oggi ricostruire la scena. Eccoci nel bosco, sulle pendici del colle; ecco gli alberi fitti, quali già spogliati dal vento autunnale, quali ancora serbanti gli accesi colori delle ultime foglie. Sugli stretti sentieri, che odorano di terra umida, si affolla gente di ogni età, di ogni condizione. Certi personaggi li conosciamo bene, sono quelli stessi che vediamo nella Processione del santo Chiodo del Moncalvo: i preti in bianche cotte, i canonici in cappa, il vescovo mitrato fra ondeggiar di stendardi, di croci e di ceri

(1) Pavia, 1590.

Circoncisione, paliotto ad arazzo. Casale Monferrato, Oratorio del Gesù. (Cfr. Tav. XVIII).

ardenti; di fianco le devote, e qualcuna si inginocchia in supplice orazione. Solo che qui a Crea c'è molta più folla; uomini e donne conducono per mano ragazzini festanti per l'inattesa scampagnata; le madri ringraziano in cuor loro la Madonna di Crea, d'averli scampati dalla peste che l'anno passato ha colpito duramente, ancora una volta, da queste parti. Ecco i disciplinanti, avvolti in tonache bianche che li fan parere oscillanti fantasmi (ma anche quelli già li conosciamo, sono gli stessi dell'arazzetto del Gesù) (Tav. XVIII); ecco, finalmente, l'artista che è stato incaricato dei lavori, un fiammingo: ma qui lo chiamano Giovanni Tabacchetti. Si dà il segnale della partenza; pian piano la processione si avvia, sale sul monte, verso il fonte che dissetò Sant'Eusebio, verso la chiesa, più su ancora dove una torre diroccata corona l'ultimo culmine. Il cammino è lento, interrotto; si sosta ogni tanto: il Tabacchetti traccia un segno in terra, un uomo vi pianta una rustica croce di canne; lì sorgerà una cappella a ricordare un mistero del Rosario. Il corteo riprende, giunge finalmente in cima al colle, ed ecco apparire, di qua le vigne, i castelli, i casolari del Monferrato, di là la grande pianura solcata dal Po, sfumata da un velo di nebbia sottile. Qui sorgerà il Paradiso, qui sarà « ne' supremi cieli coronata » Maria. E' ora di ritornare; il sole sta sparendo tra le brume; la strada sarà lunga. Si accendono torce, lanterne e nella notte tra Serralunga e Forneglio l'oscurità sarà rotta soltanto dagli ondeggianti lumi che accompagnano i passi dei pellegrini. Il canonico Massino è soddisfatto: la processione si ripeterà ad ogni inaugurazione di una nuova cappella.

Così, più o meno, la memorabile giornata è narrata nei testi antichi; ben presto cappelle e romitori « cominciano a spontar fuori dal bosco » (1), simili a ben coltivati fiori di Controriforma. Si apre la Presentazione al Tempio, la Natività di Maria. Giovanni Tabacchetti lavora senza requie, chiama il fratello Nicola che dalle Fiandre venga qui a dargli un aiuto. Per le pitture non c'è da darsi pensiero: vi attende un bravo e devoto giovane, Guglielmo Caccia. La presenza del Moncalvo a Crea, fin da quel primo momento, risulta dall'esservi state, o esservi ancora sue pitture nelle più antiche cappelle, se non da documenti. Il Della Valle (2) lo indica attivo nella prima terminata, la Presentazione di Maria al Tempio, e non padrone ancora della tecnica d'affresco: « si vede la mano inesperta nel compartir le tinte ». Subito aggiunge che « accortosi anch'egli dell'error suo, l'emendò nella cappella seguente, ove figurò lo Sposalizio della Vergine, e così di

---

(1) M. Coltella, *Breve Historia et Descrittione di Crea,* Milano 1606.

(2) *Prefazione* ai Tomi X e XI delle *Vite* del Vasari, Siena 1793. Cfr. anche F. Negri, *Il Moncalvo. Notizie su documenti,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1895-96.

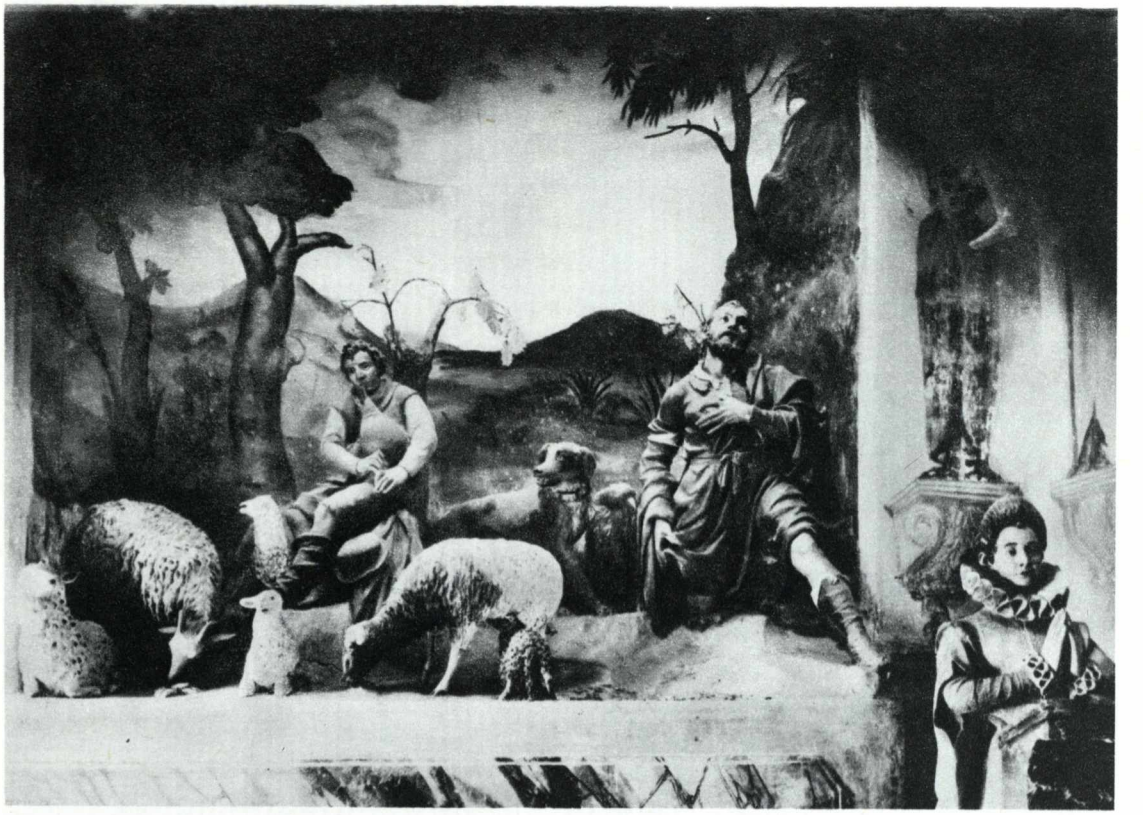
GIOVANNI TABACCHETTI, *Autoritratto e ritratto di Nicola Tabacchetti*. Cappella delle *Nozze di Cana*, Santuario di Crea.

mano in mano crescendo nell'altre . . . ». Ma a chi poteva riferirsi per modello, al primo inizio, il giovane ed « inesperto » pittore, a chi se non a Gaudenzio che in fatto di sacri Monti faceva testo? Non era neppure necessario salire, allora, fino a Varallo: a Casale stessa c'erano gli affreschi di S. Domenico e la tavola del Battesimo in Duomo, con la « banchetta » decorata di « alcuni capituli in bronzo di Santa Cecilia » e di « frisarie ». L'appiglio a Gaudenzio è documentato, chiaramente, da un Angelo, parte di affresco staccato a Crea ora nel Vescovato di Casale, gaudenziano a un punto che di più non si saprebbe immaginare (Tav. XXIII).

Ben presto tuttavia il Moncalvo dovette accorgersi che questo solo appiglio non bastava a sostenerlo. Facile era trarre dal modello disegni, colori, tipi fisionomici: difficile trasferirli, di peso, a Crea dove rischiavano di non aver più senso. Non soltanto perchè erano mutati i tempi, era mutato il clima spirituale; perchè l'assoluta unità di pensiero e di sentimento, la ferma fiducia nei valori più umani e dolci della vita che Gaudenzio aveva espresso, non esistevano più, o almeno si erano pericolosamente incrinate: questo era un problema generale, che di mano in

mano tutti i decoratori dei sacri Monti si sarebbero trovati ad affrontare, il Morazzone come il Tanzio, a Varallo come ad Orta. Il problema di Crea era più complesso, più specifico ed anche più disorientante: secondo il progetto ideativo non si trattava, qui, di far vedere, sentire, quasi toccare con mano ai fedeli un accadimento che eccitasse a pietà; di raccontare insomma una storia, anzi di rappresentarla drammaticamente come sul palcoscenico di un teatro. A Crea occorreva connettere l'accadimento ad altri fatti, remoti ed in apparenza senza alcun rapporto con esso. Legare, in coerente unità figurativa e spirituale, nella medesima cappella, la domestica dolcezza della Vergine Annunziata, la regale seduzione di Ester, la cupa audacia di Giuditta era impresa quasi disperata. *Trattato della vera divotione* alla mano, il canonico Massino sosteneva che sì, era possibile: in Ester, in Giuditta « Maria, Maria (Anima fedele) era figurata ». Ma come far intendere queste libresche connessioni alla gente umile che veniva a Crea dalle campagne circostanti a chieder grazie alla Vergine miracolosa?

Per Jean de Wespin, il Tabacchetti, questo problema non esisteva. L'iconografia delle prefigurazioni, delle concordanze profetiche era d'uso comune nelle Fiandre, da secoli. Anche i più incolti avevano presenti le illustrazioni della *Biblia Pauperum,* o almeno qualche arazzo, qualche retablo di chiesa con figurati fianco a fianco i fatti « concordanti » dell'Antico e del Nuovo Testamento ed i profeti che avevano visto gli uni, previsto gli altri. Il problema del Wespin era, caso mai, quello di esporre tali connessioni significative in un linguaggio attuale, di portare sul colle di Crea, senza che vi stonassero, i temi ancor serbanti l'odor d'incenso delle cattedrali: e lo risolse con mezzi culturali ed intellettualistici. Tutto quanto i più eccellenti, i più sottili e rinomati ingegni di Fiandre e d'Italia — tra Anversa e Roma — avevano mostrato da Raffaello in poi fu sottoposto ad un lavoro di riscontro, di citazione, di rielaborazione, e il succo condensato e distillato in una « storia spiegata al popolo » con una certa aristocratica degnazione. Gli intenditori avrebbero potuto riconoscere ancora nelle serventi della Natività di Maria l'insegnamento di un Raffaello rivisto tramite Michele Coxcie; avrebbero potuto ritrovare nel Martirio di S. Eusebio l'eco, in trasposizione plastica, della decollazione di S. Paolo come l'aveva figurata nei cartoni d'arazzo un Pieter Coecke. Esempi nordici, se si vuole, ma diffusi anche in Italia; e poichè certamente il Tabacchetti non ignorava che riscontri e citazioni e rielaborazioni da fonti molteplici le andavano compiendo in quegli stessi anni a Milano un Giulio Cesare Procaccini, un Cerano giovane, anche questi risultati recentissimi si provò a mettere a frutto: ecco la Giuditta tutta spirante vaghezza pur tra i fiotti del sangue d'Oloferne



GIOVANNI TABACCHETTI, *La Marchesa di Gattinara in orazione e l'Annuncio ai Pastori.* Cappella della *Concezione della Vergine,* Santuario di Crea. Fotografia eseguita nel 1895 circa da Francesco Negri.

(Tav. XXII). Naturalmente, per il popolo, occorreva una accentuazione volontaria di effetti, una magari superficiale ma clamorosa eloquenza di linguaggio: sì che a tutti fossero chiari se non i significati teologici almeno quelli didascalici. Il sangue d'Oloferne, appunto, significava l'inevitabile castigo dei malvagi; e il premio concesso ai buoni era comprovato dai nobilissimi signori di Gattinara, ricompensati della devozione alla Vergine dalla nascita di un figlio che avrebbe perpetuato l'illustre casato; ritratti nella cappella della Concezione dal vero, fin nei più minuti particolari delle vesti.

A questo punto, probabilmente, il Moncalvo dovette accorgersi che l'unico possibile collegamento col Tabacchetti doveva avvenire su un piano di cultura; la sua maniera a Crea, nel corso di questa collaborazione iniziale (maniera che il Della Valle chiamerà poi « delle Grazie pargoleggianti ») (1) andò sempre più rimodel-

(1) *Prefazione* ai Tomi X e XI delle *Vite* del Vasari, Siena 1793. Il giudizio del Della Valle è ripetuto, e in parte citato da M. PAROLETTI, *Descrizione dei Santuari del Piemonte,* Torino 1822.

Davide

Isaia

Cappella della *Natività della Vergine,* Santuario di Crea.

landosi su fonti di indiscutibile autorità; la triade di ideali maestri indicata dal Lanzi (1) (Raffaello-Andrea del Sarto-Parmigianino) gli fu fin da allora presente. Con tutto ciò l'accordo, almeno a quanto oggi se ne può giudicare, non riuscì mai perfetto: e ben se ne può capire il motivo. La languida estenuazione dei modelli compiuta dal Moncalvo « feriva » non nell'immaginazione ma « nel cuore de' divoti » (2). L'accordo col Tabacchetti meglio l'avrebbe trovato il tetro recitativo del Morazzone, a Varallo.

L'aria di eletta devozione che si respirava a Crea era fatta, comunque, per piacere allo Zuccaro, che vi si recò in visita nel 1604. Lodò Crea, « più ordinata » di Varallo (3). Lodò i Tabacchetti « valenthuomini » attivi allora al Paradiso dove, secondo il solito progetto di dottrinale enciclopedismo, avevano « già figurato »

(1) *Storia pittorica dell'Italia,* Firenze 1809.

(2) G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano,* Milano 1619.

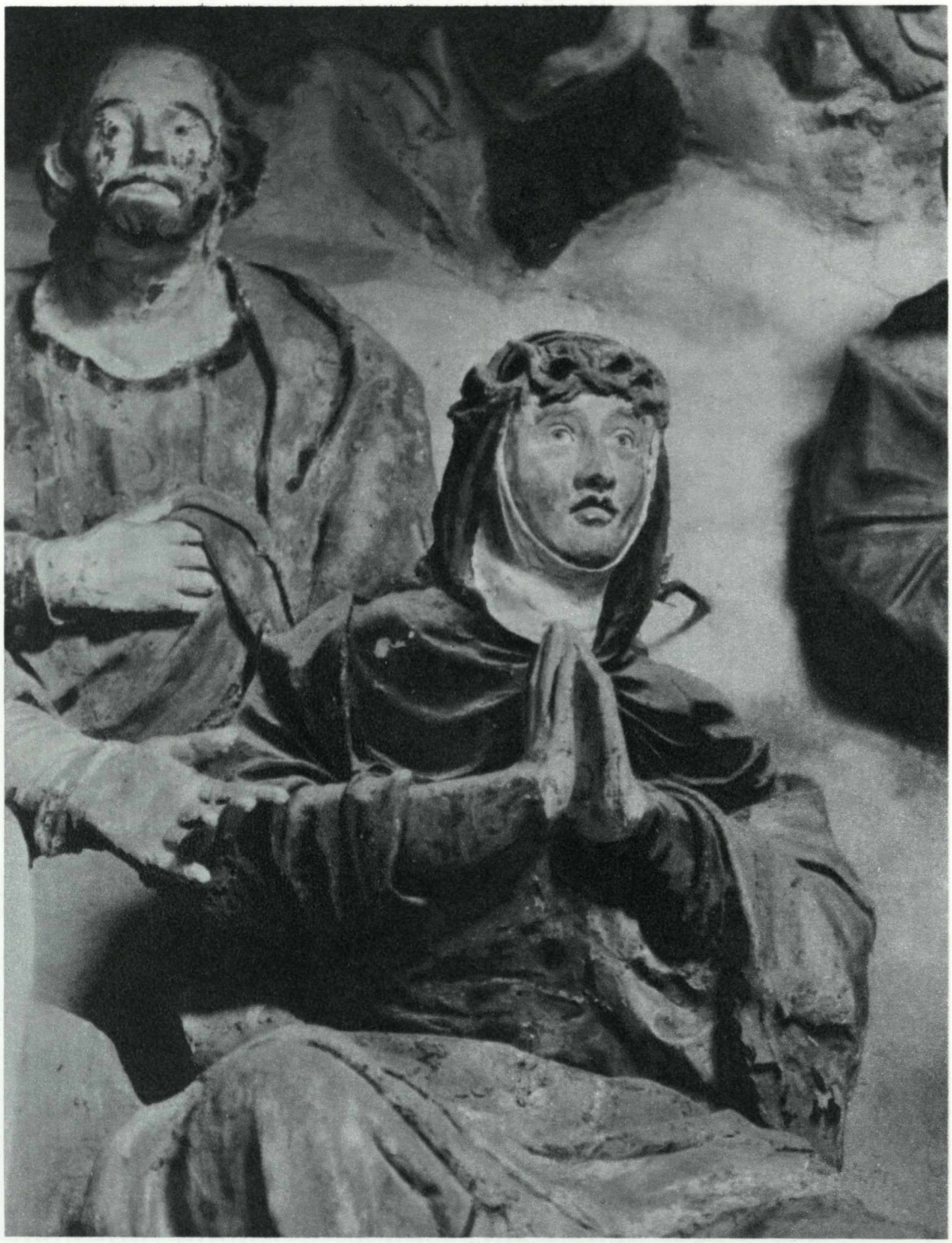
(3) *Passaggio per Italia,* Bologna 1608.

l'Inferno ed era « spaventoso ». Questo Inferno scomparve prima del 1683 (1) in data non precisata ma che è forse possibile indovinare. Verso il 1608-10 la situazione a Crea era alquanto mutata. Nella cappella della Natività della Vergine un plasticatore (era forse Giovanni d'Errico?) aveva sbloccato il rarefatto clima teologico con umanissimi spunti di quotidiana realtà (Tav. XXI); nella cappella dello Spirito Santo si erano legate pitture e sculture in stretta continuità ottica e narrativa, come provano — scomparse le statue antiche — gli Apostoli e i discepoli di sbiadita ma genuina bellezza, vicinissimi alla maniera del Cerano giovane, frescati sulle pareti (2). Il Tabacchetti era oberato dagli impegni per Varallo; e proprio gli esempi

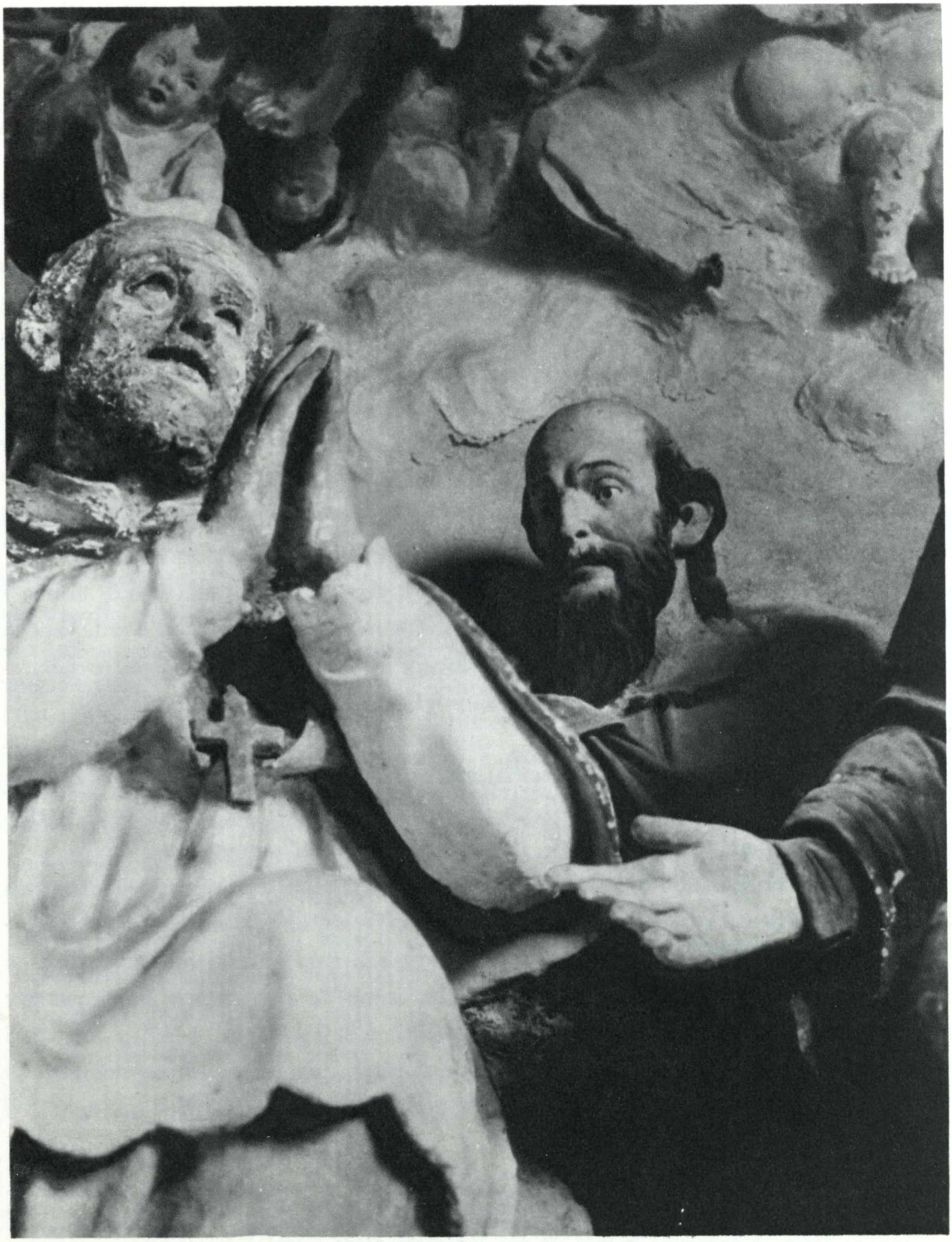
(1) Non ne fa cenno infatti l'Andreozzi (*Compendioso ristretto dell'origine della B. Vergine di Crea*, Asti, 1683) che ricorda un'altra cappella, dedicata al solo Inferno. Il Deconti (*Ritratto della città di Casale*, ms.) non ne fa più menzione; alla fine del Settecento doveva quindi essere già deperita; più tardi P. L. Bruzzone (*Il Monte di Crea*, Alessandria 1859) la descrive « come una tana » dove « si ricoverano talvolta banditi e facinorosi nell'intento di sottrarsi, in queste solitudini, all'occhio vigile dell'umana Giustizia ». Oggi è affatto scomparsa.

(2) L'indicazione per un collegamento al Cerano è stata cortesemente comunicata da Giovanni Testori. La cappella della Discesa dello Spirito Santo fu fondata da Giovanni Battista della Pietra, nobile di Pavia. Nel testamento in data 1 agosto 1609 tale cappella risulta già terminata (cfr. F. Maccono, G. Burroni, *Questioni storiche e documentazioni relative al Santuario di Crea*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1927).

Maniera del Cerano. *Apostoli*. Cappella della *Discesa dello Spirito Santo*, Santuario di Crea.



GUGLIELMO CACCIA (IL MONCALVO), *Santi*. Cappella del *Paradiso*, Santuario di Crea. (Cfr. TAVV. XXIV).



GUGLIELMO CACCIA (IL MONCALVO), *Santi*. Cappella del *Paradiso*, Santuario di Crea. (Cfr. TAV. XXIV).

dei recentissimi lavori a Varallo, e anche di quelli di Orta, potevano incoraggiare a Crea un mutamento di rotta. V'era di più: il Moncalvo, quando gli fu affidato l'incarico di completare il Paradiso cui il Tabacchetti non riusciva ad attendere, non era l'« inesperto » giovanotto degli inizi; era ricco, quasi celebre, aveva attorno a sè aiuti ed allievi; aveva frequentato a Torino la corte di Carlo Emanuele I di Savoia, a stretto contatto con lo Zuccaro ed altri personaggi — artistici e letterari — di chiara fama e di molteplici, talvolta scapricciate esperienze. Poteva insomma, forte della sua importanza, lavorare a modo suo. Ed eccolo, ripresa in mano accanto ai pennelli la stecca del plasticatore, librare sulle nubi il suo Paradiso, quello soltanto: un grande anfiteatro di Santi, cerchi concentrici di cori angelici, tutti a corona intorno all'intricatissimo grappolo che alza in cielo Maria, rapita ed estatica, ad essere proclamata regina. Ora poteva servire al Moncalvo il ricordo di Gaudenzio: non per riferimenti letterali, ma per dare a questo spettacolo celestiale sapore di verità, di poesia. Non sarà questo, un Paradiso « spiegato al popolo »: il popolo stesso salirà in Paradiso, devotamente seguendo in uno slancio di affetto continuamente riverberato ed espanso il volo di Maria (Tav. XXIV) (1).

Il padre Corrado lesse sul libro aperto di un Santo la data 1612; non c'è ragione di dubitare di una lettura che concorda con le indicazioni dello stile, anche se oggi la scritta è stata occultata di ridipinture successive. Ed a proposito dei restauri tardo-ottocenteschi al Paradiso: Samuel Butler, che li vide in corso e da vicino, salendo fin sulle impalcature, testimonia che furono rifatte non più di una mezza dozzina di statue (2); le altre lasciate tal quali e solamente rinfrescate di colore: poca cosa insomma, rispetto a quanto fu perpetrato (e si sta ancor oggi perpetrando) in cappelle più facilmente accessibili a pennelli sprovveduti.

Se nel Paradiso abbiamo il miglior Moncalvo « visto da Crea », c'è anche un Moncalvo « visto da Casale » che non è proprio il migliore. Questo si deve al fatto che nelle pale del Duomo, di S. Michele, di S. Filippo, di altri luoghi ancora, si risente spesso la rete delle collaborazioni, non facile da districare se non caso per caso, con analisi e raffronti coll'opere delle figlie e dell'Alberini. L'Alberini è quel « Giorgio casalese » (nativo, in realtà, d'Alessandria) menzionato in un documento del 1607 come attivo accanto al Moncalvo nella Galleria di Carlo Emanuele I a

---

(1) Il Moncalvo sembra aver tenuto presente, nel comporre il Paradiso, il brano del canonico MASSINO (*Trattato dell'antichissima divotione...*), Pavia 1590 che si riferisce appunto alla Incoronazione della Vergine: « doveva essere con infinita allegrezza, con grandissimi segni di spiritual letitia, e con abondantissima dolcezza di spirito accompagnata » in cielo « la vera arca di Dio Maria Vergine ».

(2) *Ex-voto,* Londra 1888. Ed. italiana, Novara 1894. Le statue rifatte sono accuratamente elencate dal Butler.

Torino. Di lui sono rimaste a Casale parecchie testimonianze (1) di non eccelso ma neppure scarso livello artistico e di buona informazione culturale. Sono persi per contro gli affreschi che l'Alberini eseguì nella Cappella del Castello, accanto a Nicolò Musso.

Nicolò Musso: uno tra i maggiori nomi della pittura piemontese del Seicento, ed anche uno dei « casi » più singolari. Un artista che ha lasciato tre quadri documentati soltanto; della cui vita resta appena una traccia sfumata, ridotta ad un aneddoto neppure molto originale (2), e il romantico alone di una morte in età giovanile. Bastano tuttavia questi scarsi elementi a comporre l'immagine del Musso giovinetto, trasportato da un « genio particolare al disegno », che lascia la sua Casale « fornita di sicurissime mura, d'un bellissimo castello, di riguardevoli chiese e di vari monasteri, di magnifiche case, d'un giusto Senato, d'una virtuosa Accademia » (3), che giunge a Roma, a studiar legge: e a Roma rimane abbagliato dalla luce nuova e diversa di un mondo che gli appare quasi una rivelazione. Giungeva, in quegli anni, a Roma anche il Tanzio, portando con sè il ricordo dei suoi monti e del grande teatro sacro di Varallo; ma la sua condizione era alquanto diversa. Cresciuto in una famiglia di artisti, al corrente delle tendenze pittoriche tra Varallo e Milano, conscio già di quella che sarebbe stata la sua via, Roma era per lui una meta scelta e prestabilita. Per il Musso, invece, quel viaggio occasionale avrebbe deciso insieme dell'arte e della vita futura. Chi lo introdusse nell'ambiente caravaggesco, lui che con la pittura non aveva, che si sappia, alcun precedente addentellato? Forse il mantovano, e quindi connazionale, Manfredi? Del Manfredi esistevano dipinti a Casale, nella quadreria Mossi di Morano, presso quella famiglia cioè che avrebbe commesso al Musso importanti lavori (4). Ma, a

(1) In S. Paolo, in S. Ilario, in S. Michele, in S. Pietro Martire, oltre a quanto resta degli affreschi nel chiostro di S. Croce, ossia le lunette con Storie di S. Nicola da Tolentino, staccate e trasportate nel Museo civico. Si veda sull'Alberini F. Negri, *Giorgio Alberini pittore*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1895; A. Baudi di Vesme, *Schede*, Torino 1963; V. Moccagatta, *Giorgio Alberini*, « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1962-63. Quest'ultimo articolo riferisce anche di lavori dell'Alberini a Crea; cfr. sull'argomento G. Romano, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento*, « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1964. Per i rapporti dell'Alberini col Moncalvo a Torino vedere V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo: le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I*, « Arte Lombarda », 1963.

(2) Il padre, che aveva sognato di farne un uomo di toga, si oppose alla sua vocazione pittorica; mutando poi parere di fronte ai risultati eccezionali conseguiti.

(3) Stefano Guazzo, *Lettera a Don Battista Agosta* (1580). La lettera è riportata in V. Tornielli, *Architetture di otto secoli del Monferrato*, Casale 1963. Il Guazzo ebbe probabilmente presente un brano dell'introduzione alla *Clitia* di G. G. Bazzano, Trino 1571: « cotesta Città » (Casale) « di santissimi tempij, di superbi Palazzi, di Bellissime strade, e amenissimi Giardini, di vago sito ... », etc. Cfr., per il Guazzo, F. Valerani, *Le Accademie di Casale nei secoli XVI e XVII*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1908.

(4) Il Deconti (*Ritratto della città di Casale*, ms.) ricorda nel palazzo Mossi « buoni quadri » del Manfredi. Del Musso v'erano, in quella quadreria, un « protratto stimatissimo ... fatto da sé stesso »; « una notte rappresentante la nascita di N.S.; altro quadro uniforme dell'Annunziata ». Questi ultimi due erano stati « trasportati dalla Cappella dell'Assunta in S. Paolo ».

parte il fatto che i termini cronologici del viaggio a Roma sono troppo vaghi per consentire deduzioni sicure, i collegamenti stilistici del Musso non sono in quella direzione; la sua pittura rivelando, oltre che il diretto studio sul Caravaggio, rapporti con caravaggeschi del primo e del secondo decennio diversi dal Manfredi. Tra i nomi proposti dalla critica c'è anche quello di Battistello Caracciolo (1): accostamento che può essere indicativo dell'impegno di serietà, anzi di severità morale, col quale il casalese si avvicinò al « lume naturale » di Roma. Tornato in patria il Musso userà il nuovo « lume » in una accezione di « chiaroscuro più delicato » (2): termine che può valere, estensivamente, a significare quella misura espressiva, quel sentimentale riserbo, quella pudicizia del cuore e dei sensi che distinguono la sua pittura rispetto a gran parte dei modelli romani. Potevano incoraggiarlo, per questa via, le memorie delle antiche pale della sua città, le Madonne intrattenentisi con Santi e devoti in familiari colloqui: immagini di dolce virtù, di austera purezza.

Queste immagini serviranno, al Musso, anche come una difesa di fronte alle incalzanti ondate del più cupo manierismo settentrionale. I suoi Santi possono essere patetici, inquietanti mai; estatici, ma non ambigui. Il rapporto tra cielo e terra è ancora diretto, accostante: nella pala di S. Ilario Cristo dolente sulla Croce guarda con paterno affetto S. Francesco prostrato ai suoi piedi; e nella pala del Rosario in S. Domenico (Tavv. XIX, XX) attrazioni e divergenze rispetto all'ambiente manieristico si precisano anche meglio. La pala è del 1618; quella di egual soggetto del Morazzone nella Certosa di Pavia, del 1617. Che il Musso l'ignorasse non par possibile: ma la Santa Caterina che a Pavia trema, sconvolta, simile ad una Monaca di Monza penitente, a Casale serba, pur nella conturbante visione, occhi limpidi ed innocenti. Potremo assomigliarla, caso mai, a Camilla Faà, la patetica eroina locale che, dopo l'inganno delle finte nozze con Ferdinando Gonzaga, non volle essere più sposa di alcuno, e preferì chiudersi per sempre in convento (3).

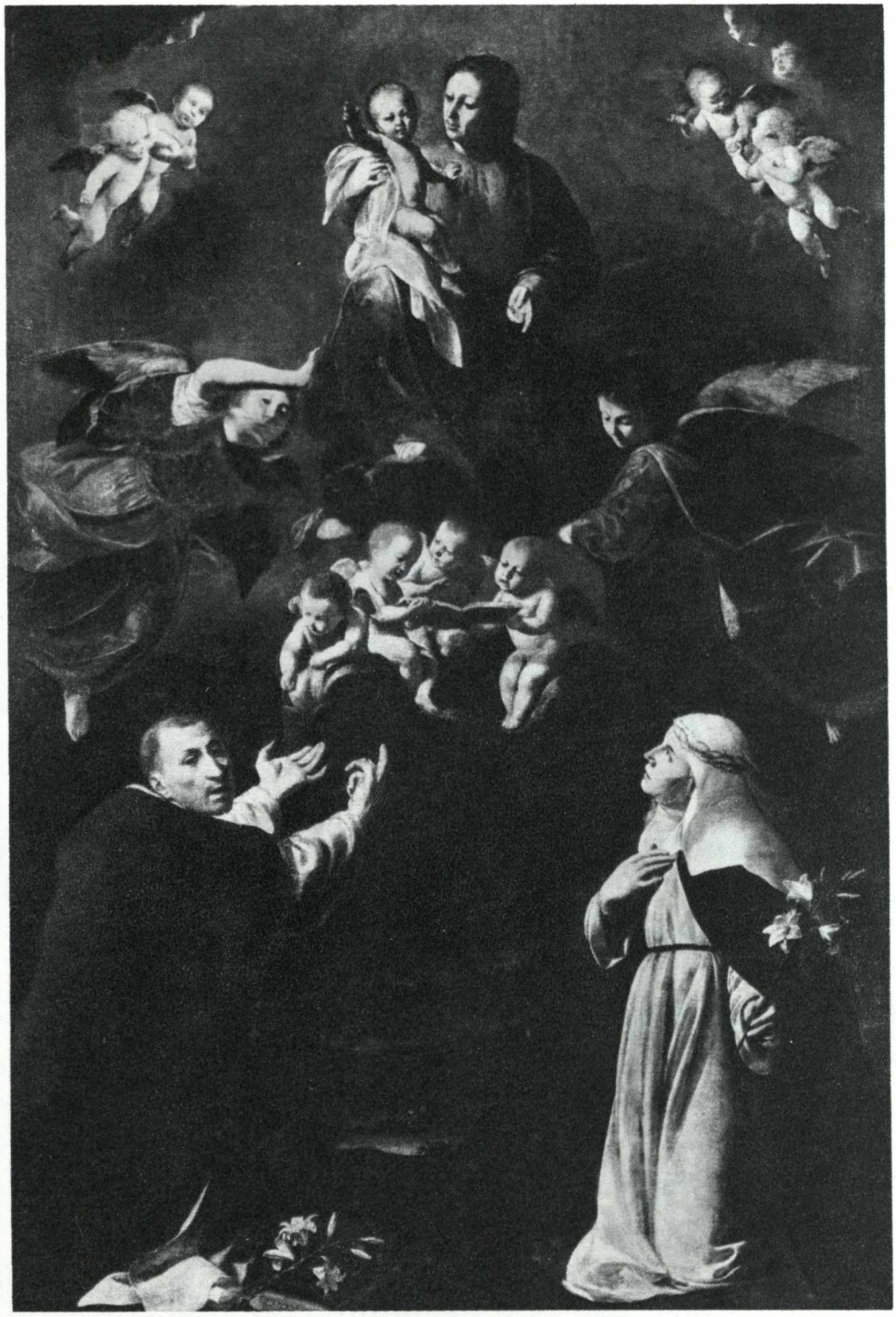
I primi due-tre decenni del Seicento sono a Casale anni di eccezionale fioritura pittorica: sono attivi contemporaneamente Musso e Moncalvo; entrano nelle

---

(1) L'accostamento è suggerito da G. Testori (com. orale).

(2) L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia,* Firenze 1809.

(3) *Memorie di Camilla Faà contessa di Bruno* (1622), pubblicate da G. Giorcelli, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1895.



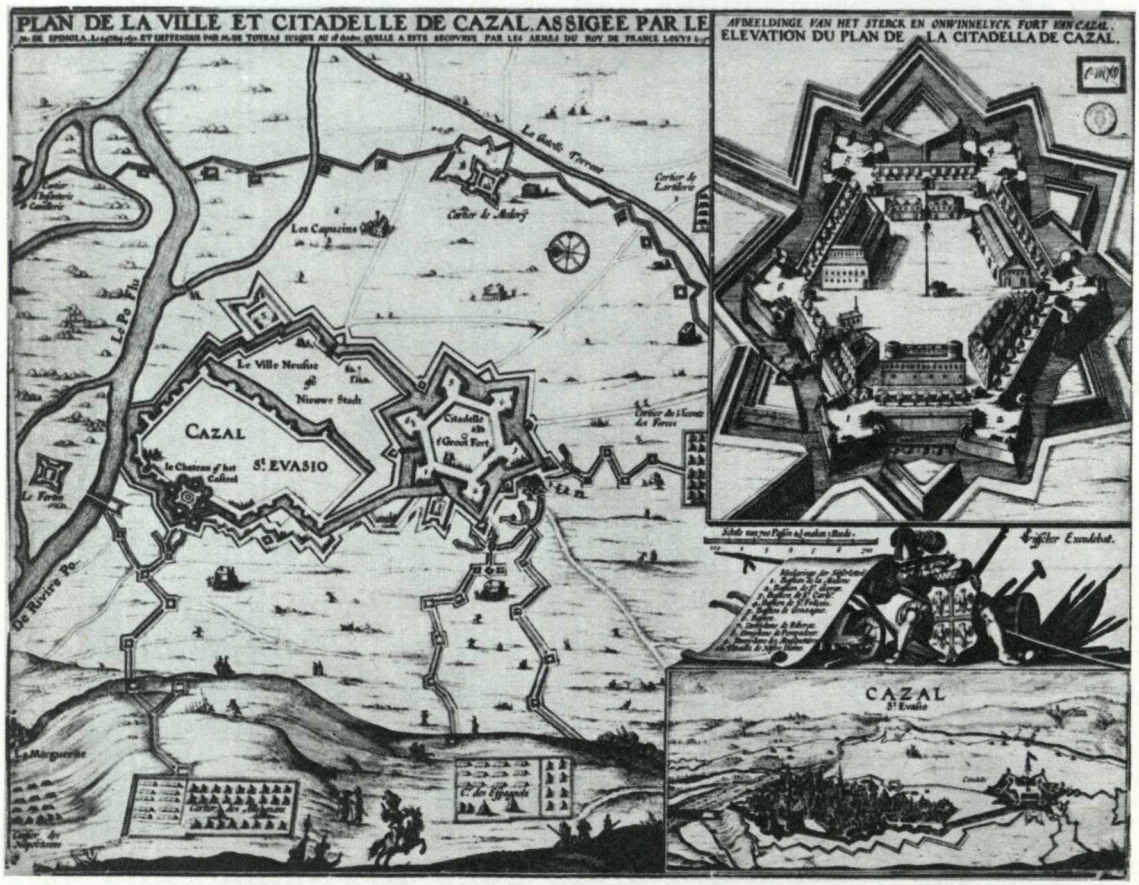
NICOLÒ MUSSO. *La Madonna del Rosario*. 1618. Casale Monferrato, chiesa di S. Domenico.
(Cfr. TAVV. XIX, XX).

chiese tele di Giulio Cesare Procaccini (1), di Federico Bianchi, suo genero (2); nelle quadrerie, dipinti del Manfredi e d'altri caravaggeschi (3). In più c'è tutta una costellazione di minori: oltre all'Alberini, alle figlie Moncalvo, ad Angela Butteri, va ricordato con distinzione il trinese Crosio. La sua Battaglia di Lepanto in S. Domenico si sta sempre più oscurando e degradando, tanto che non ne riesce facile la lettura; pure, meriterebbe maggiore attenzione. Un immenso presepe, sospeso tra cielo e mare, dove il Paradiso è risolto in termini di intenso trasporto devozionale, mentre la battaglia somiglia ad una giostra acquatica, con costumi

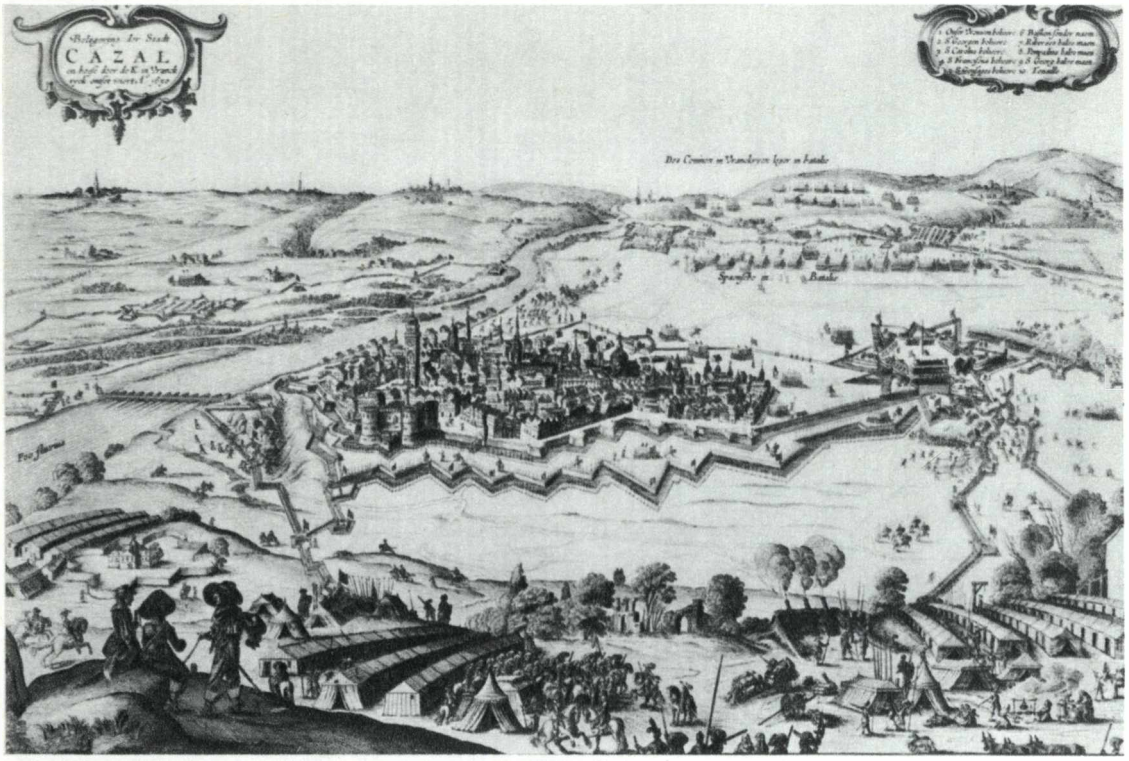
(1) Natività per S. Giuseppe (ora perduta).

(2) Due pale sono conservate in S. Filippo; altre, ricordate dal Deconti, sono ora perdute.

(3) Il DECONTI, (*Ritratto* ... ms.) ricorda della Galleria Mossi una « conversazione di donne che giuocano le carte ... tela preziosa fiamminga ». Si sarebbe tentati di identificarla con il cosiddetto « Tasso alla corte di Ferrara » nella Accademia Albertina di Torino, dipinto giovanile di Mattia Preti; senonchè questo non pervenne all'Albertina dal lascito Mossi dei dipinti di Casale, ma per scambio con altro quadro ritirato dalla famiglia. Cfr. A. GRISERI, *La Galleria dell'Accademia Albertina di Torino,* « Bollettino d'arte del Ministero della P.I. », 1958.



Pianta della città e della cittadella di Casale assediata, incisione di CORNELIS VISSCHER. Torino, Biblioteca Reale.



Assedio di Casale nel 1630, incisione. Torino, Biblioteca Reale.

turcheschi di tal fantasia da far impallidire, al confronto, quelli dei nobili sabaudi torneanti sulle onde dei laghi alpini: quanto basta per far toccar con mano che Casale si trovava (non soltanto geograficamente) a mezza via tra la Milano dei Borromei e la Torino di Carlo Emanuele I.

A così intensa attività pittorica si cercherebbe invano una adeguata contropartita d'opere architettoniche o plastiche entro le mura di Casale: ove si eccettui la grandiosa mole di S. Paolo, iniziata nel 1586 su disegno di Lorenzo Birago, e consacrata nel 1595 (1). C'è, iniziata nel 1611, la chiesa della Misericordia: ma questa ha connessioni così leganti con l'arte dei Santuari (le « bellissime statue nei nicchi grandi al naturale . . . e altre su gli altari » (2) sono di Dionigi Bussola, e basti dir questo) che quasi ci si meraviglia di vederla lì, nel centro della città e non sul poggio di qualche sacro monte. Ad edificare, in Casale, ci voleva d'al-

(1) G. Deconti, *Ritratto* . . . ms.; N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato,* Torino 1935; V. Tornielli, *Architetture di otto secoli del Monferrato,* Casale 1963.

(2) G. Deconti, *Ritratto della città di Casale,* ms. Il Deconti scrive che le decorazioni plastiche « meritamente s'attribuiscono al celebre Dionigi Bussola »; l'attribuzione può essere mantenuta anche oggi.

tronde un bell'ottimismo di quei tempi: anche se nel 1606 le nozze di Margherita, figlia di Carlo Emanuele I di Savoia, con Francesco Gonzaga avevano portato una speranza di pace. Ed anche un ritmo più intenso della vita cittadina: chi scorra l'elenco dei titoli dedicati a Casale, poniamo, nella Biblioteca Reale di Torino troverà subito dopo quelle nozze un nutrito numero di *Feste, Festeggiamenti, Relatione delle Allegrezze* e via di seguito: quasi che il Gonzaga non volesse far rimpiangere a Margherita le « argutezze heroiche » delle giostre e dei tornei alla corte paterna. La speranza, peraltro, fu presto smentita; il matrimonio ebbe l'effetto di aggrovigliare sempre più, alla morte di Francesco, la già aggrovigliata situazione del Monferrato, preteso da Gonzaga e Savoia nel più ampio quadro delle contese tra Francia e Spagna. Torniamo a consultare i cataloghi della Biblioteca Reale: per gli anni successivi al 1612 non si troverà che *Rélation véritable du siège, Assedio del 1628-29, Discorso sopra gli affari del Monferrato, Invettiva contro la levata dell'assedio, Risposta all'invettiva sulla levata dell'assedio* e perfino (potenza delle Accademie poetiche!) *Parnaso nell'acquisto della cittadella.* Casale « tentata sed incorrupta », come dice la bella leggenda della medaglia ossidionale fatta coniare dal Toyras, resiste agli assedi successivi: dal 1628 al '30 (comparirà, a cavallo sotto le mura, Mazzarino ad annunciare la pace), al '40. Diverrà la cittadella più famosa d'Europa: e, se non siamo proprio sicuri che — come vorrebbe il Manzoni — a Casale « che non voleva arrendersi » pensasse, in assai brutti frangenti, Antonio Ferrer (1), è certo che più tardi il cardinale di Richelieu faceva della resistenza di Casale il tema centrale d'un suo balletto (2). Dir Monferrato era dir guerra: « Cinto di viti la guerriera fronte/ Non men di ferro che di tralci ornato/ Tranquillo in guerra, e ne la pace armato/ Son di Bacco e di Marte idol bifronte » (3). Così parlava il Monferrato per bocca di Filippo d'Agliè: chi pensava più ai « verdi prati et placidi ruscelli » cantati da Galeotto del Carretto?

Dopo l'assedio del 1640, tuttavia, Casale godette di un periodo di discreta tranquillità: immediatamente riprese vivace l'attività architettonica. Il canonico Sebastiano Guala progettò le chiese di S. Stefano (4), S. Giuseppe, S. Filippo, la chiesetta del Pozzo di S. Evasio ed altri edifici sacri minori. Nessuna di queste costruzioni mostra grandi novità o soluzioni particolarmente geniali; tuttavia può

---

(1) *I Promessi Sposi,* cap. XIII.

(2) *La Prospérité des Armes de France,* Parigi 1641.

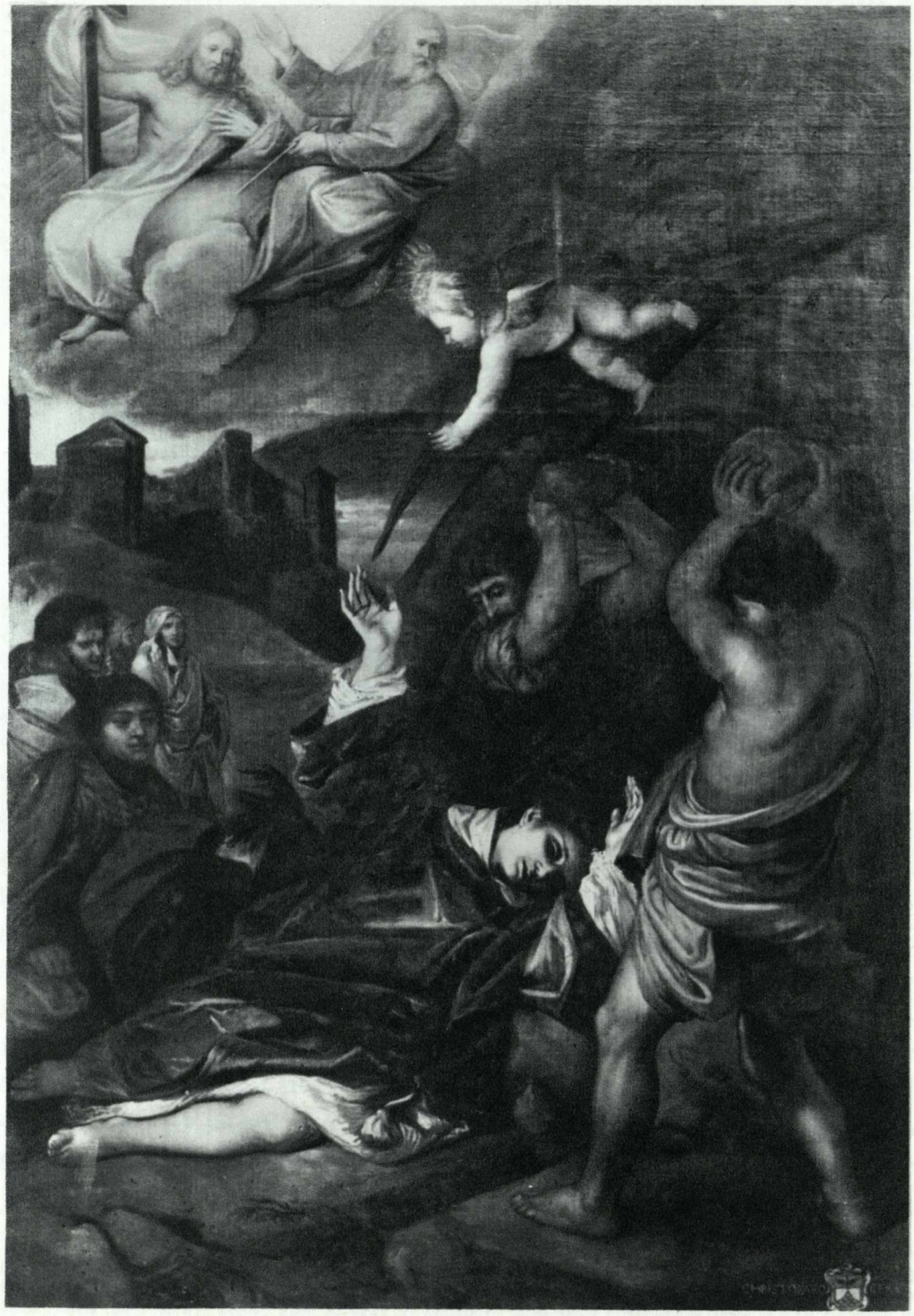
(3) *Dono del Re del Alpi à Madama Reale,* Torino, 1645. La festa in cui fu cantata la *Canzone del Monferrato* si svolse nel Castello di Rivoli.

(4) S. Stefano fu eretta demolendo la antica chiesa romanica preesistente, con lo stesso titolo.

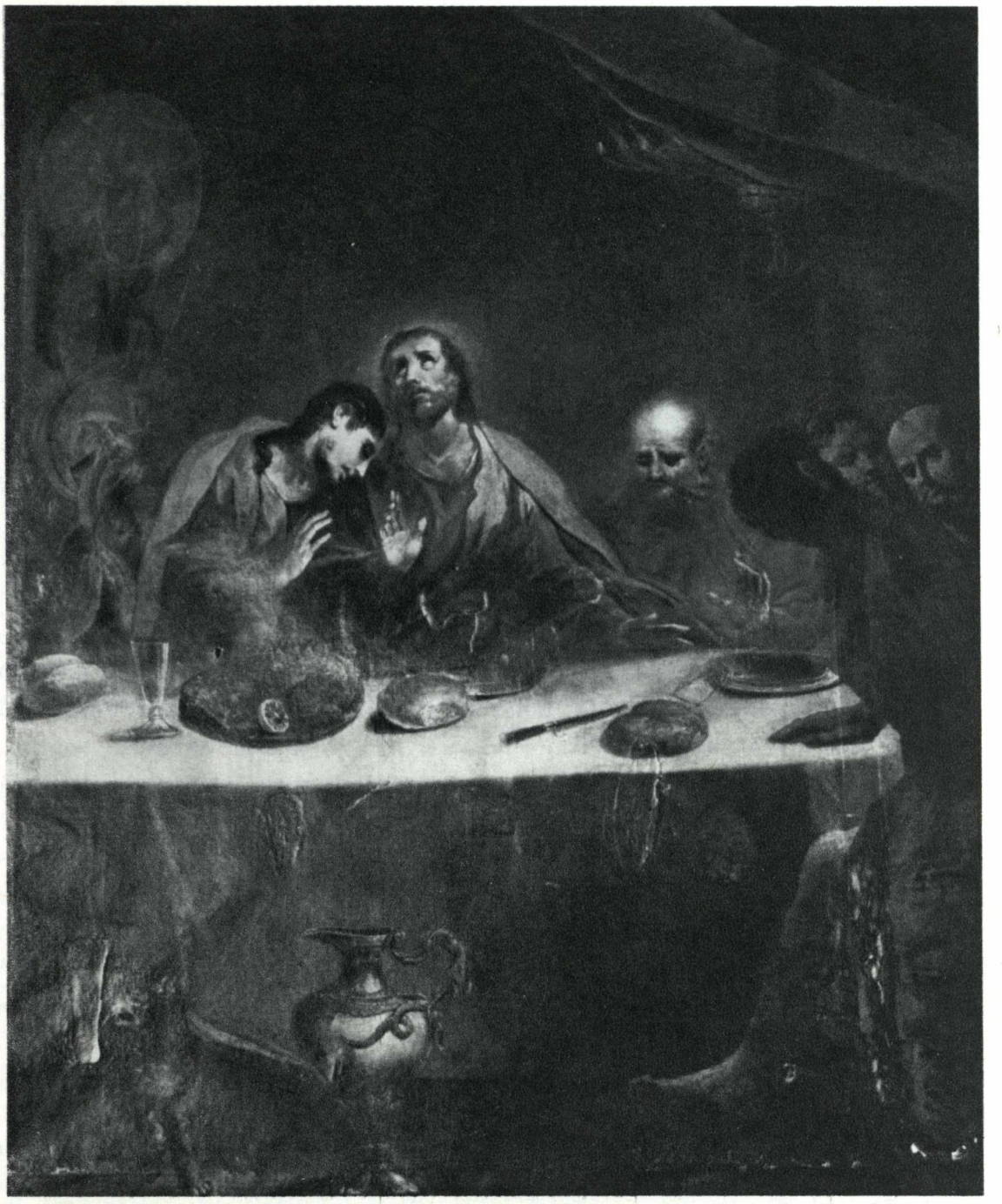
SEBASTIANO GUALA, *Chiesa di S. Filippo* (particolare della cupola). Casale Monferrato.

essere interessante notare che il primo progetto per S. Filippo fu chiesto al Guarini. Non fu eseguito, ma nella cupola della chiesa si possono riconoscere moduli guariniani, esemplati non tanto sul progetto quanto su edifici torinesi, in particolare S. Lorenzo. Con questa cupola ci si è inoltrati, forse, troppo avanti nel secolo; mentre la ripresa di Casale, in anni assai precedenti, è dimostrabile per mezzo d'altre fonti: la relazione della visita di Cristina di Svezia nel 1656, ad esempio (1). Cristina proveniva da Torino ed aveva fatto il viaggio per via d'acqua, accompagnata fino ai confini del Monferrato da Filippo d'Agliè. Questi forse non sarebbe stato tanto soddisfatto se l'avesse udita lodare il corteggio di dame e gentiluomini che l'aveva accolta e riverita a Casale, « più ragguardevole di quello di Torino ». « Lodata e gradita » da Cristina, con altrettanto entusiasmo, fu la ospitalità dei

(1) Racconto manoscritto del Conte Guglielmo Miroglio, in F. VALERANI, *La regina Cristina di Svezia a Casale*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1913. Appunti sul viaggio di Cristina di Svezia a Casale sono anche nelle carte di P. MASSARA DI PREVIDE (ms. Storia Patria 1076, nella Biblioteca Reale di Torino).



FRANCESCO DEL CAIRO, *Martirio di S. Stefano* (1660). Casale Monferrato, chiesa di S. Stefano.



RAVIGLIONE, *Ultima Cena* (particolare). Casale Monferrato, chiesa di S. Filippo.

giorni successivi, culminante in un pranzo di gastronomico capriccio in cui « spiccò bizzarra, tra il resto, la cittadella di Casale fatta d'amido e di zucchero . . . tutta piena, ne' vacui, di canditi di Genova ». Una prefigurazione quasi profetica, questa, dei capricci d'ogni genere in cui, in avvenire, si sarebbero sbizzarriti artisti ed artigiani casalesi.

Il capriccio, a Casale, avrebbe però fatto la sua travolgente comparsa soltanto sul finire del Seicento. Fino all'ultimo quarto del secolo perdurò, tenace specialmente in pittura, un clima di tetro tenebrore di manieristica ascendenza. Per la pala di S. Stefano (1660) Francesco del Cairo, già volto altrove a più palpitanti e « naturali » accenti, ha un ritorno impennato a temi di morte e di violenza: il giovane diacono è appena caduto sotto i colpi dei persecutori, e subito le sue carni si fanno verdognole, sembrano visibilmente disfarsi, corrompersi, decomporsi. E solo questa straziante ambiguità tra vita e morte par vera, credibile: tanto artificiose e improbabili son le figure celesti, sorta di « dei ex machina » d'un teatrale repertorio (1).

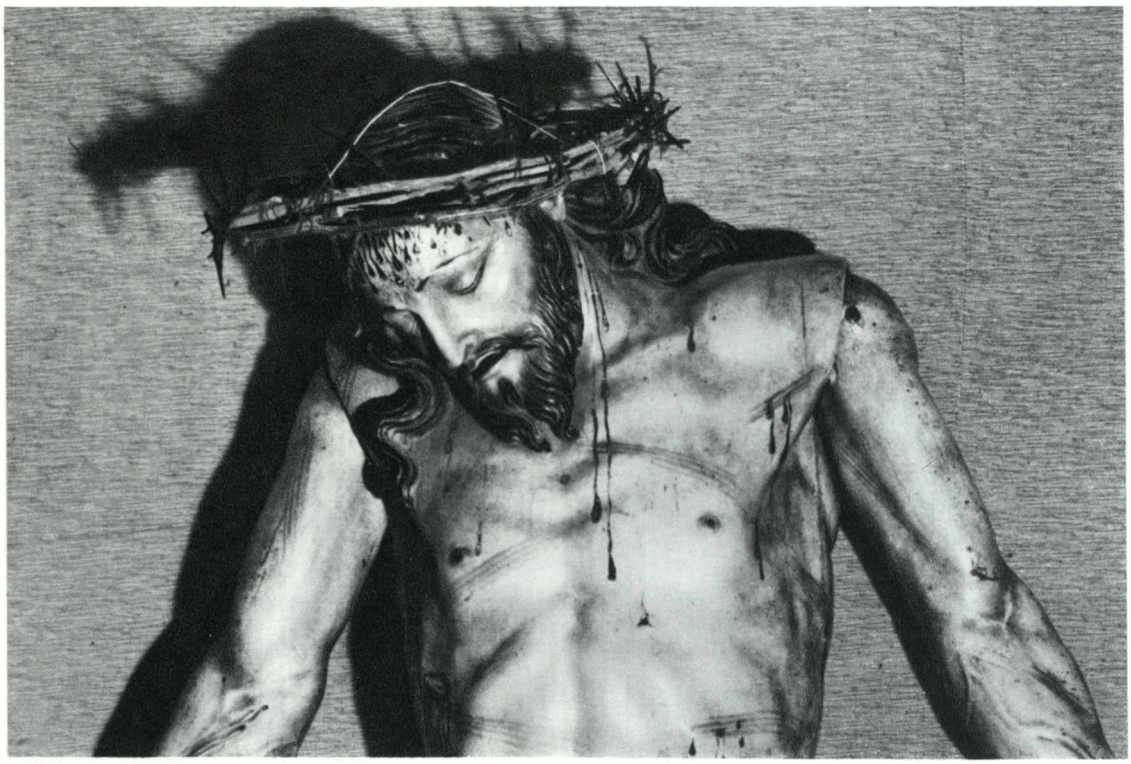
Tenebre, tristezza, angoscia anche nel Raviglione, pittore casalese perfin più misterioso del Musso (è tutto dire) quanto alla vita; ed anche più scarso di opere: l'unica documentata essendo l'Ultima Cena in S. Filippo. Un incubo, questa Cena, a lungo metraggio su schermo panoramico; una sfilata di volti colpevoli intorno alla vittima, Cristo; innocente ma non rassegnato, dagli occhi imploranti pietà, dal volto scavato e macilento di chi non conosce se non privazioni, amarezze, soprusi. Che cosa doveva essere del Raviglione quel S. Nicola flagellato dai demoni, già « deperito » ai tempi del Deconti ed ora scomparso, ch'era in S. Croce?

Che da questo clima si passasse, se non proprio d'un tratto, tuttavia abbastanza rapidamente a diversissime fantasie: dal dramma all'idillio, dall'incubo allo scherzo, dalla disperazione al gioco si stenterebbe a crederlo; eppure così avvenne. Le nubi si dispersero, dapprima, nelle architetture. Non che le vertiginose e spesso funeree fantasie del Guarini dessero mai nel lieve: ma certo dovettero, nelle provinciali trascrizioni di Sebastiano Guala, servire a sbloccare l'ambiente. E più, probabilmente, servirono le ingegnose esercitazioni ottico-illusionistiche dei Bibiena, attivi per la costruzione e le scene di dotazione del Teatro Vecchio.

A fine secolo, anche altre forme espressive eran sul punto di allinearsi su più lievi sperimentazioni: o almeno così pare di avvertire nello scultore in legno

---

(1) Per la tela di S. Stefano cfr. G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, « Paragone » 27, 1952; *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del '600*, Torino 1955; G. Grandi, *L'ultimo Cairo, a Torino*, « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1964.



SEVERINO FELICE CASSINI. *Crocifisso.* Casale Monferrato, chiesa dell'Addolorata.

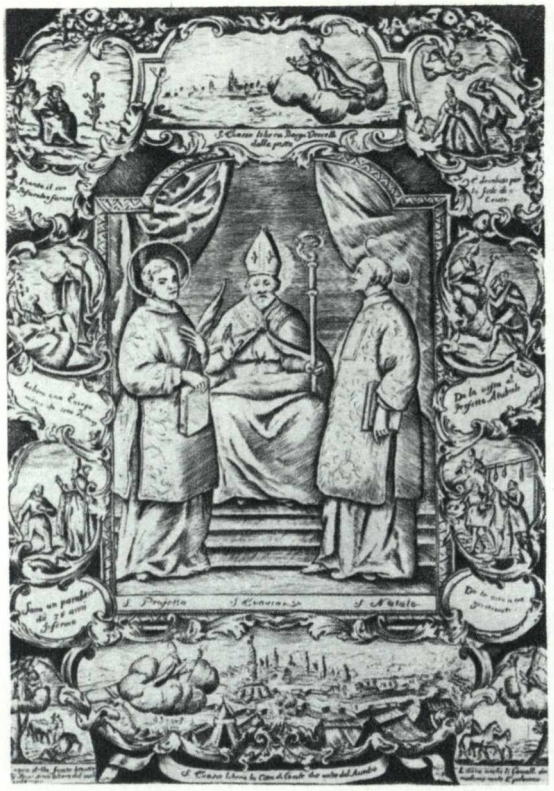
Felice Cassini (1), che contempera un ancor secentesco naturalismo plastico a trame sentimentali più delicate, perfin in opere di soggetto cupamente devozionale: il Crocifisso e la Vergine dolente della chiesa dell'Addolorata. Tuttavia, ad andare più a fondo, si vedrà che quella del Cassini è una voce isolata, e ch'è impossibile mettere in qualche modo in relazione i suoi accenti, morbidamente sfumati, con l'apertura decisa, brillante, prorompente al gusto tardo-barocco e barocchetto, quale si mostra dapprima nelle architetture di Giovanni Battista Scapitta.

* * *

La priorità e preminenze dell'architettura, come elemento formativo del gusto, è una caratteristica costante dell'arte barocca piemontese; può essere casuale — ma probabilmente non lo è — vederla comparire anche a Casale, giusto quando la città entra a far parte dei domini sabaudi.

---

(1) Per Felice Cassini cfr. G. DECONTI, *Ritratto della città di Casale;* N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato,* Torino 1935; L. MALLÉ, *Scultura,* in *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese,* Torino 1963.



I Santi Evasio, Natale, Proietto. Protettori di Casale. I miracoli di Sant'Evasio che libera due volte la città dall'assedio. Incisione. Torino, Biblioteca Reale.

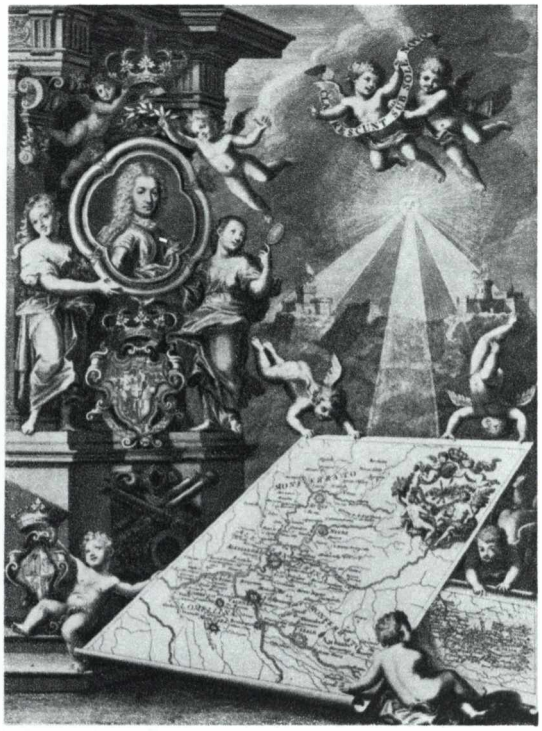
Al termine della guerra della Lega d'Augusta Vittorio Amedeo aveva ottenuto lo smantellamento e l'abbandono, da parte dei Francesi, della cittadella di Casale (1695). Praticamente il Duca ebbe da allora in mano il Monferrato, che gli venne assegnato nel 1704 alla morte senza eredi dell'ultimo Gonzaga, Ferdinando Carlo. Nel 1708 Casale prestava al nuovo sovrano giuramento di fedeltà. Col trattato di Utrecht l'acquisto, di fatto e di diritto già esistente, veniva ufficialmente sanzionato. Le ambizioni sabaude sul Monferrato, accarezzate fin dai lontanissimi tempi degli Amedei, erano divenute finalmente realtà.

Dire che Casale fosse giubilante sarebbe dir troppo; tuttavia la nuova dominazione portò ordine, tranquillità e soprattutto benessere economico; lo dimostra la febbre costruttiva che invase la città e che sfociò in un radicale rinnovamento edilizio. Non che i legami con Mantova cessassero di colpo; durarono, in arte, più di quelli politici: non si può, ad esempio, non credere a frequentazioni tra lo Scapitta ed i Bibiena, attivi in Mantova ad apertura di Settecento. Soprattutto con Francesco Bibiena, più architetto che scenografo, operante alla perduta Cavallerizza di Mantova giusto mentre lo Scapitta trasformava in Cavallerizza, a Casale, il Circo di Porta Nuova; coincidenza che non pare proprio fortuita. In tutta l'opera dell'architetto casalese, del resto, si avvertono legami con una cultura non esclusivamente piemontese. Il riferimento a Juvarra non ha, per essa, alcun fondamento, anche a non voler tener conto delle date che di per sè lo escludono (1).

L'ottica di Palazzo Treville, dove tutto il gioco prospettico ed illusivo ignora il principio — introdotto in Piemonte da Juvarra e portato poi alla massima esten-

(1) La datazione dell'attività dello Scapitta è stata stabilita da V. TORNIELLI (*Architetture di otto secoli del Monferrato,* Casale 1963). Per questa questione, e per i rapporti col Juvarra, vedere anche le conclusioni di N. CARBONERI, *Architettura,* in *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese,* Torino 1963.

sione dal Vittone — della pluralità delle « viste » godibili da ogni parte degli edifici, è caso mai post-guariniana; ma meglio ancora la si potrebbe definire bibienesca. Il carattere sentitamente scenografico del palazzo scapittiano rende facile trovare, per esso, riscontri nella decorazione teatrale del primissimo Settecento. In quel momento cioè «di crisi», che ricerca ansiosamente una via di uscita al principio secentesco della prospettiva ad unico asse visivo centrale. Sfruttato da troppi anni quel principio, si cercano parziali novità in una esuberante decorazione, in una complessa proliferazione degli effetti collaterali; si compiono ricerche nelle direzioni più varie: e tutto questo sfocia nella « maniera per angolo » che i Bibiena porteranno a conclusivi risultati soltanto dopo lunghe sperimentazioni.

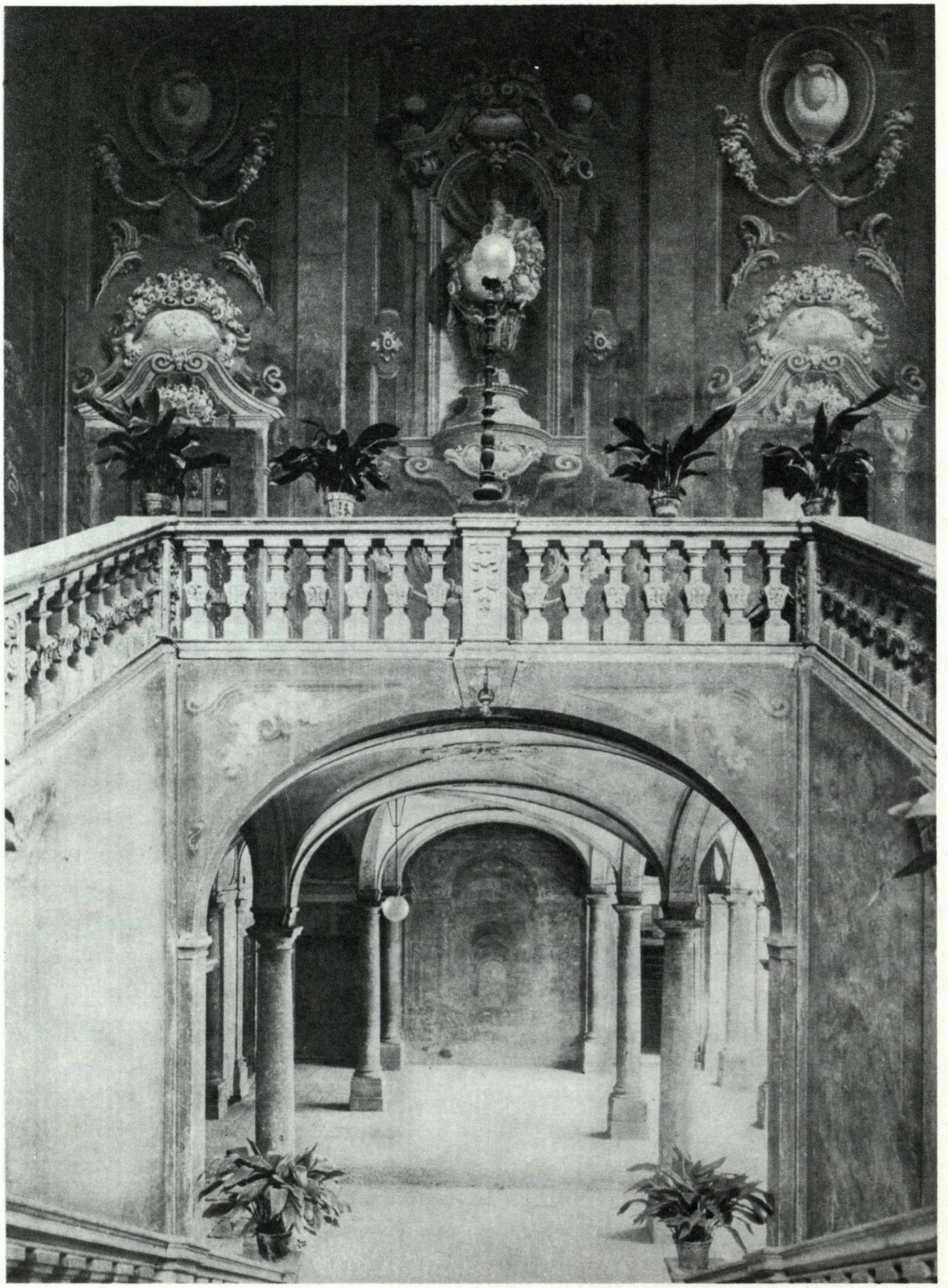


G. C. Grampini, *Carta dei nuovi acquisti di Vittorio Amedeo II di Savoia* (includenti Casale e il Monferrato). Incisione di J. F. Cars. Torino, Biblioteca Reale.

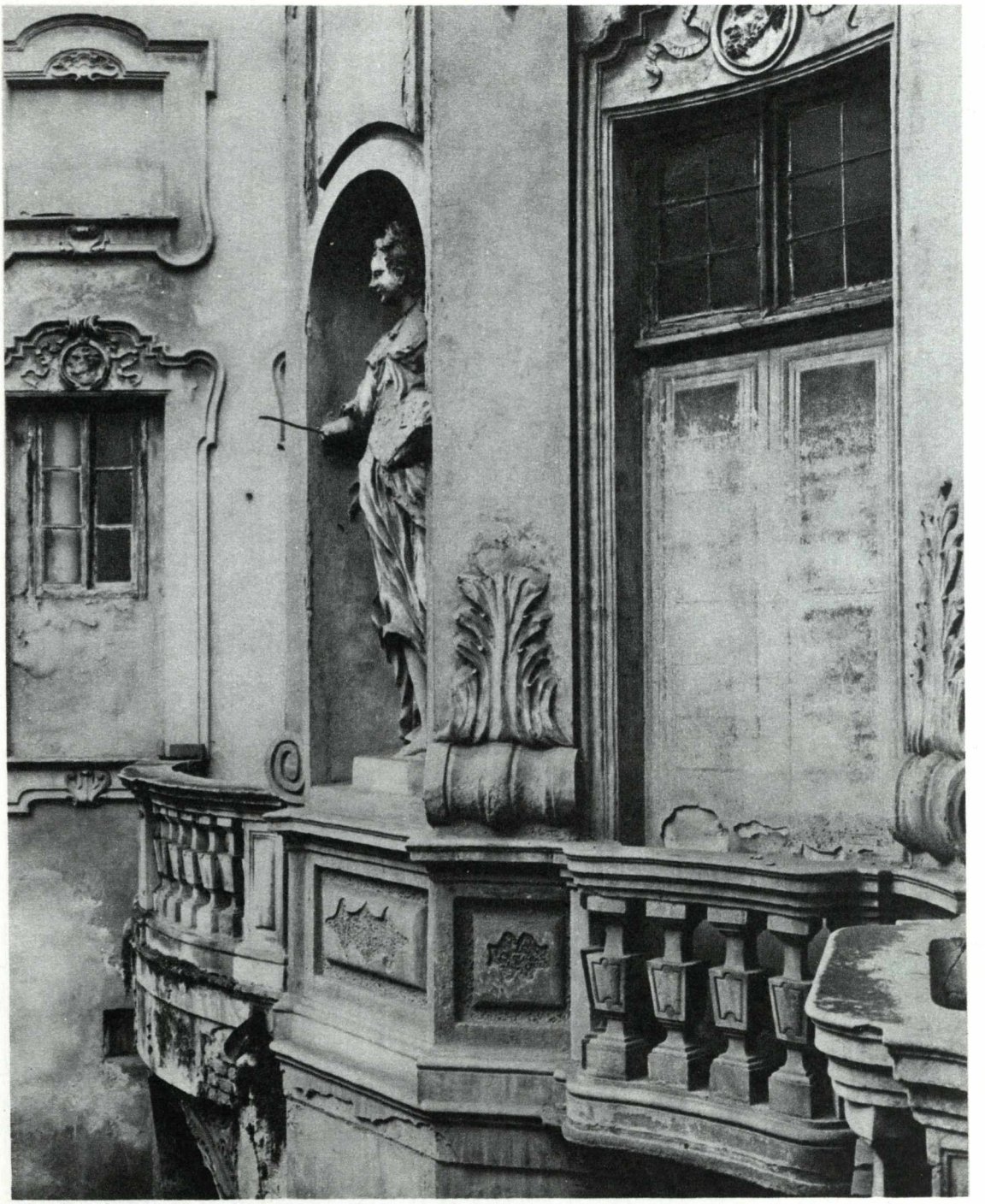
Palazzo Treville costituisce l'esatto parallelo architettonico di queste ricerche, movimentato com'è nello stupendo cortile dal fondale di un muro ornatissimo; nell'atrio da quinte e fughe prospettiche: effetti che per essere godibili appieno devono essere considerati da punti di vista prefissati, assolutamente non intercambiabili, ordinati secondo una rigorosa progressione gerarchica. L'effetto principale è ancora al centro, dall'atrio verso il cortile; due minori prospettive simmetriche si aprono ai lati, più brevi. Lo scorcio atrio-scalone è già una vera e propria veduta « per angolo », cui non manca il corollario del punto di vista obbligato: da una sola posizione infatti si può apprezzare l'effetto delle colonne indicanti l'allontanamento dello spazio in profondità con scansioni robustamente ritmate.

Per questo linguaggio, caratteristico dei primi anni del secolo, si può credere col Deconti (1) che i progetti per palazzo Gozzani di Treville (Tavv. XXV, XXVI e quarta di copertina) siano da ascrivere a Giovanni Battista Scapitta, morto nel 1714; mentre l'esecuzione, protrattasi assai più oltre nel secolo, dovrebbe spettare

(1) *Ritratto della città di Casale,* ms.



GIOVANNI BATTISTA E VINCENZO SCAPITTA. *Palazzo Gozzani di Treville. Atrio e scalone.* Casale Monferrato. (Cfr. TAV. XXV).



GIOVANNI BATTISTA E VINCENZO SCAPITTA. *Palazzo Gozzani di Treville.* Particolare del *Cortile.* (Cfr. TAV. XXV). Casale Monferrato.

Giovanni Battista e Vincenzo Scapitta. *Palazzo Gozzani di Treville. Atrio e cortile.* Casale Monferrato. (Cfr. Tav. XXV).

al nipote Vincenzo, più giovane ed educato ad un gusto più avanzato. E' probabile che ad un intervento di Vincenzo si debba la veduta scalone-atrio, particolarmente complessa e sottile, svolta su due livelli: quello inferiore suggerente, col raccordo delle pitture di quadratura sulla parete dell'atrio, una profondità illusiva indefinitamente sfuggente; mentre al livello più alto la fuga è immediatamente fermata dal pittorico « quadro » della parete decorata sovrastante il pianerottolo, sottolineata da una balaustra a mo' di cornice. Vincenzo inoltre sfruttò a fini ormai già barocchetti tutti quegli elementi strutturali che permettevano capricciose e lievitanti fantasie, inclinando in molti casi al prezioso frammento. Ecco, nel cortile, i busti in oculi, le statue in nicchie; ecco le palpitanti incorniciature a stucco. Apprezzabili, questi spunti, da diversissimi punti di vista, pezzi di un incantevole puzzle che per potersi così agevolmente scomporre acquista il più acuto ed estremo fascino barocchetto: quel senso di un mondo provvisorio, labile, effimero. Soltanto che qui ci si può ancora provare a ricomporre i frammenti in unità e il gioco,

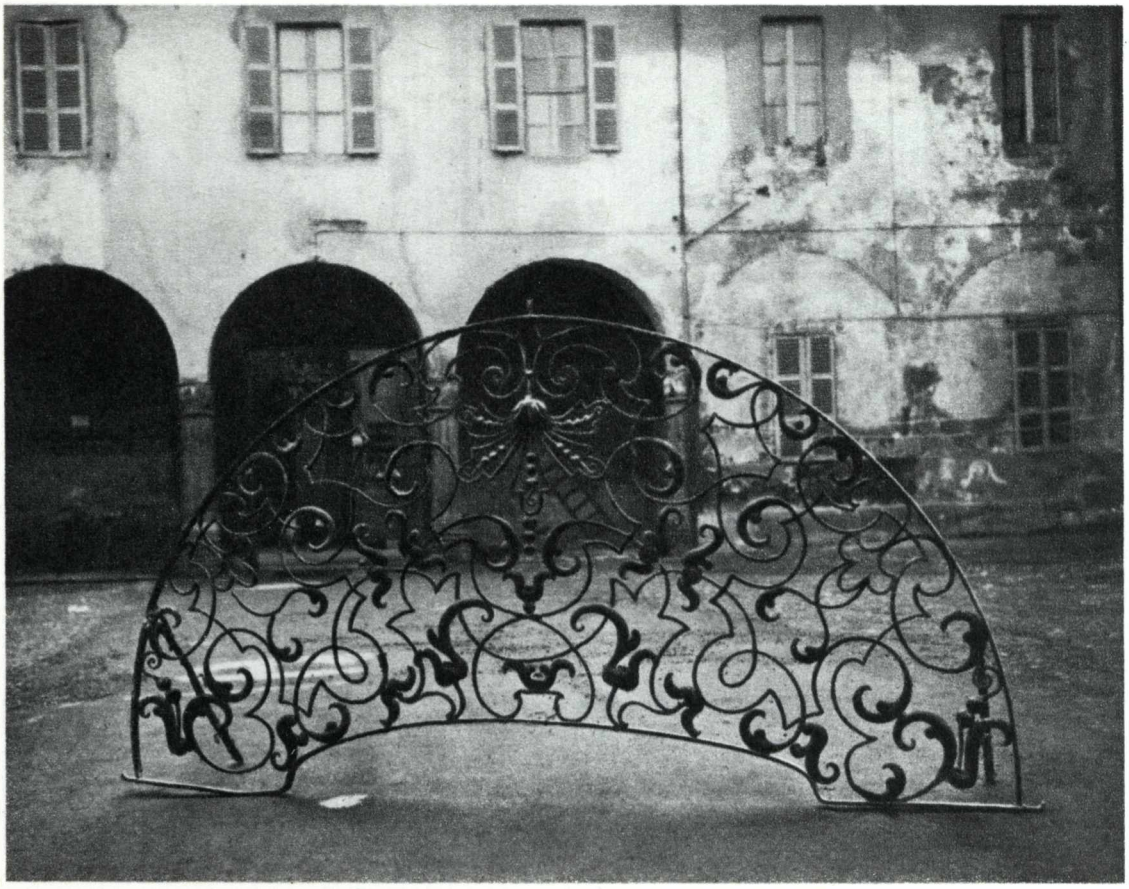
GIOVANNI BATTISTA E VINCENZO SCAPITTA. *Chiesa di S. Caterina. Facciata.* Casale Monferrato.

GIOVANNI BATTISTA E VINCENZO SCAPITTA. *Chiesa di S. Caterina. Interno.* Casale Monferrato. (Cfr. TAV. XXXII).

immancabilmente, riesce. Riesce già meno nella chiesa di S. Caterina, dove la ricerca delle molteplici « vedute » è portata ad una complessità così vaga e scherzosa da farne pensare autore principale Vincenzo, passato dal puzzle al caleidoscopio; tante sono le maniere in cui gli elementi architettonici si possono combinare, in ritmi sempre variati, in modulazioni sempre diverse col variare dei punti di vista: nessuno dei quali ha la preminenza sugli altri.

In alcuni edifici di gusto scapittiano (anche se altri ne sono gli autori) diventa perfin difficile afferrare un qualsivoglia effetto d'insieme, sommerso da una disarticolata profusione di virtuosismi decorativi senz'ombra di necessità funzionale: si vuol dire nel Palazzo Grisella, nel Palazzo Sannazzaro, nella casa De Secondi, in parte del Palazzo Magnocavallo (1). In questo linguaggio, del più acceso rococò,

(1) Per le attribuzioni di questi edifici, in particolare del Palazzo Magnocavallo, che è stato talvolta riferito in toto a Benedetto Alfieri — attribuzione scarsamente verosimile — cfr. N. CARBONERI, *Architettura,* in *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese,* Torino 1963.

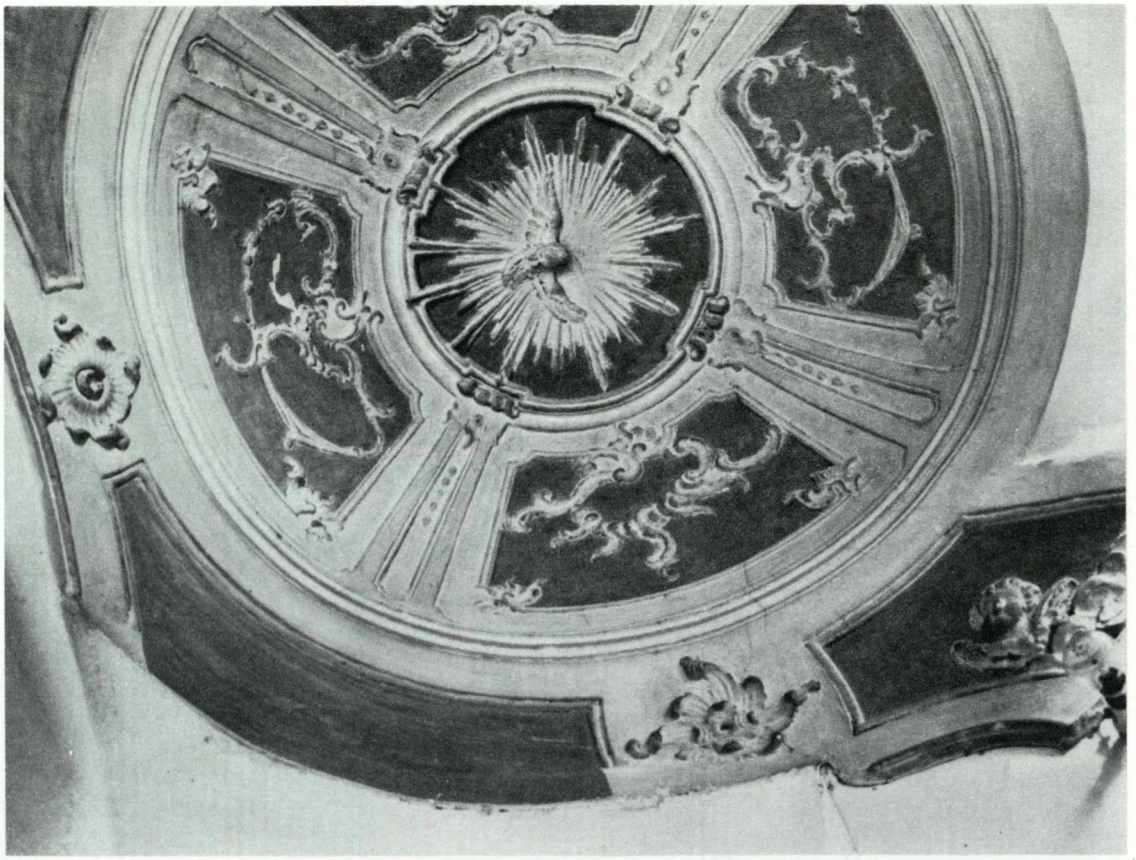


Rosta in ferro battuto. Già nel portale della casa Da Camino (riprodotto in TORNIELLI, 1963, tav. 54) poi passata al Museo civico di Casale. Sullo sfondo i resti del Chiostro maggiore di S. Croce.

trovava posto anche la perduta « deliziosa montagnola con torre alla chinese sulla cima » un tempo nel giardino di Palazzo Grisella (1): finzione esotico-botanica che impegnava arte e natura in una gara a chi riuscisse ad esser men vera, più squisitamente inventata.

Per riuscir bene un'architettura così orientata aveva bisogno di ogni genere di sussidi di contorno: pitture decorative, quadrature, stucchi, ferri battuti che partecipavano con uguali responsabilità al processo di frantumazione e di subitanea, pittoresca ricomposizione. In effetti in nessun altro del luogo del Piemonte, come a Casale, il contributo delle arti, « maggiori » e « minori », all'architettura giunse a tanta estensione ed a risultati tanto piccanti. Nessuna deviazione verso il magnifico,

(1) G. DECONTI, *Ritratto della città di Casale* ms.



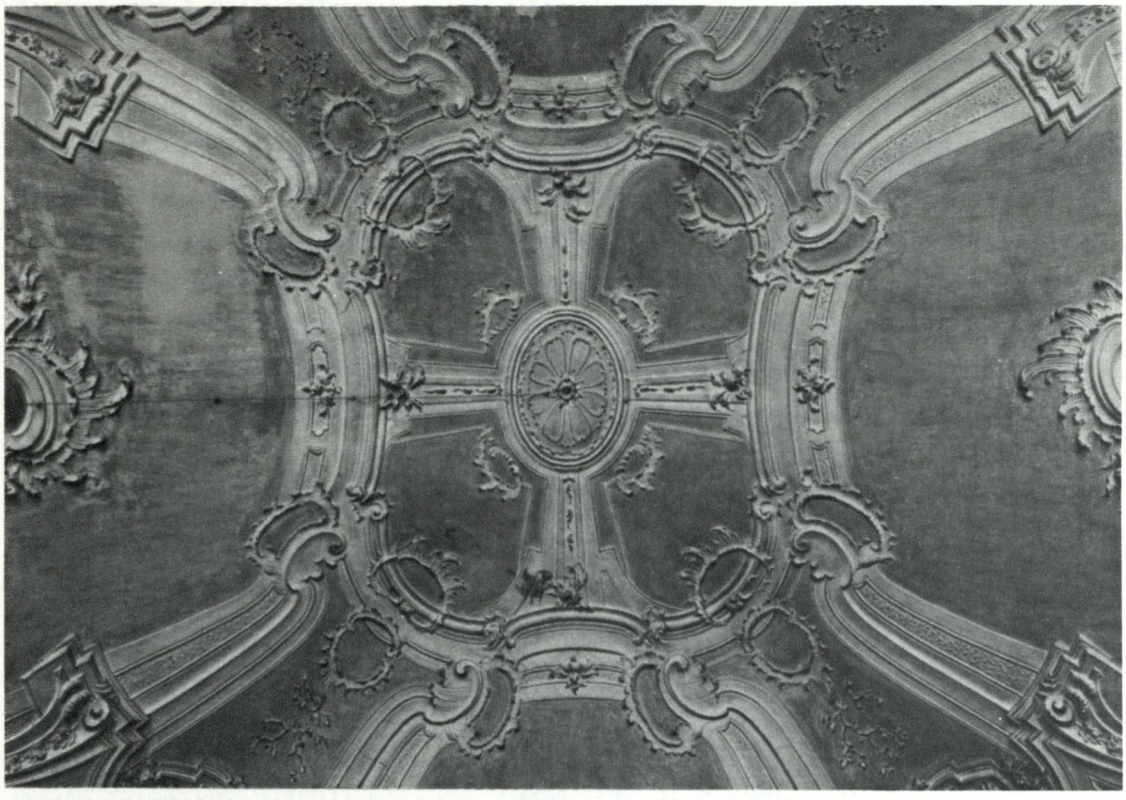
Palazzo Gozzani di Treville. Soffitti a stucchi (cappelletta al primo piano). Casale Monferrato.

il solenne, l'aulico; un discorso tutto frizzi, tutto battute di spirito. I balconcini di casa Barzizza, di casa Testa-Fochi, di Palazzo Sannazzaro, di Palazzo Mossi sono trine in ferro battuto che sembrano fatte apposta per gettar ombre leggiadre sulle vesti di seta delle dame affacciate, nelle sere d'estate (1).

Gli stucchi di soffitti in Palazzo Treville mostrano rose, nastri, erbe, rami sfrangiati, viticci, stelle, margherite, archi e frecce negli accostamenti più deliziosi e più assurdi (2); nella cappelletta al primo piano ecco altri ingredienti: colombe, raggi, angeli che riescono ugualmente a effetti d'Arcadia profana. E che dire degli stucchi a Palazzo Sannazzaro, con esotici cormorani appollaiati tra rami che

(1) Per i ferri battuti vedere N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato,* Torino 1935; A. Pedrini, *Il ferro battuto sbalzato e cesellato in Italia dal secolo XI al secolo XVIII,* Torino 1955. V. Tornielli, *Architetture di otto secoli del Monferrato,* Casale 1963, riproduce molti particolari di monumenti architettonici casalesi con decorazioni in ferro battuto.

(2) S. Bazzi, *L'arte a Palazzo Gozzani di Treville,* Casale 1955.



Palazzo Gozzani di Treville. Soffitto a stucchi (salone al primo piano). Casale Monferrato.

ora paiono alghe, ora coralli? O, nella casa di Anna d'Alençon, delle bandiere sbucanti tra panoplie, faretre e trombe di guerra? (1).

Sulle pareti affrescate di Palazzo Treville fioriscono rose e peonie, tulipani e narcisi entro vasi enormi, mentre trofei d'uve e d'agrumi precipitano a cascata da ricurve conchiglie e magari, tra festoni di fiori, occhieggia una bocca di cannone. Qua e là si aprono prospettive: sono, presso le rive del mare, improbabili rovine capricciosamente sgretolate; piazze su cui si affacciano cattedrali gotiche, colonnati romani, piramidi egizie; gallerie di cui non si vedrà mai la fine; vie pericolosamente punteggiate di instabili obelischi. Visioni, queste, che ben conosce chi abbia anche soltanto una volta sfogliato le *Architetture e Prospettive* di Giuseppe Bibiena (e per lo più, infatti, gli autori sono quadraturisti bolognesi) ma in accostamenti anche più bizzarri e gratuiti che nel modello. Il muro si dissolve, sommerso da una

(1) Riproduzioni di soffitti e decorazioni a stucco in palazzi casalesi sono pubblicate nei citati volumi di N. Gabrielli (1935) e V. Tornielli (1963).

natura esuberante, invadente; e gli artificiosi Eden son vigilati in alto da mitologici cieli: l'agreste Arcadia del Ratti (quarta di copertina), gli aerei Olimpi del Guala (Tavv. XXVI, XXVII).

Incontrare il Guala a questo punto è, forse, un po' tardi. Si sarebbe dovuto vedere prima il Guala giovane, che non riesce tanto facilmente a sciogliersi da una prima educazione alla pittura su esempi locali di programmatica tragicità, di meditata tetraggine: toni che andavan bene ai tempi del Raviglione e ch'erano nel primo Settecento affatto inattuali. Questi inizi — che tanto si avvicinano agli inizi del Pianca — sono visibili, ad esempio, nelle tele per Balzola; e, pur crescendo la qualità della pittura, anche nella vastissima Disfatta degli Albigesi in S. Domenico. Dove già però l'impennata dei cavalli, con quei riccioli scomposti delle criniere, pare promettere prossime evasioni verso più dilettosi orizzonti. Che strada avrebbe preso il giovane pittore per fuggire le persistenti memorie delle stragi, del sangue e delle guerre? La via più ovvia era quella, insegnata a Casale stessa dalle architetture scapittiane, dello scherzo, della frivola vaghezza. Il viaggio a Bologna, in compagnia del quadraturista Selvino, le frequentazioni di altri quadraturisti e prospettici, come il Visentini, potevano aver predisposto il Guala ad accogliere quel suggerimento. Non a caso nelle opere di decorazione egli si libera più facilmente del passato che nelle tele da chiesa; dove pure ci riuscirà, ma con evidente fatica.

Per misurare bene la differenza occorrerebbe conoscere i perduti affreschi in Palazzo Ardizzone d'Arco, intrapresi col Selvino al ritorno da Bologna; che una differenza ci sia bastano a convincerci le civetterie delle Aurore a Palazzo Morelli e a Palazzo San Giorgio; la frizzante conversazione tra Arti e Deità a Palazzo Sannazzaro; soprattutto lo svagato Olimpo di Palazzo Treville, con quel gran volo di carni rosee, di nubi azzurre, di sete gialline in toni digradanti nei lontani fino a confondersi coi raggi aurorali del sole.

Dai palazzi poi questi umori filtrarono e finirono di insinuarsi un po' dappertutto in Casale, anche in oratori chiese e sacrestie. Del resto la città era, come usi e costumi, piuttosto spregiudicata; le memorie di un ufficiale francese che fu a Casale sul finire del Seicento già ne potrebbero dare un'idea; e mettiamo che l'autore lavorasse anche di fantasia (1). Ma fantasia non è che un rampollo della nobile famiglia Magnocavallo organizzasse nel carnevale del 1731 una bella mascherata

(1) In G. Claretta, *La corte e la società torinese*, Firenze 1894.

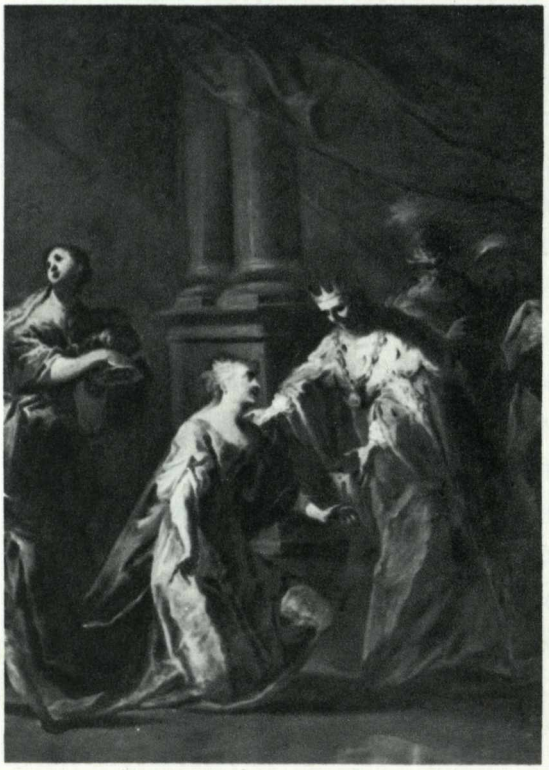
per la jeunesse dorée cittadina, e che la marchesa Malpassuti vi comparisse indossando le vesti sacerdotali e le insegne pastorali dello zio, il Vescovo omonimo da non molto defunto, mentre gli amici facevan corona con abbigliamenti intonati. Senza dubbio i protagonisti della mascherata si divertirono assai ma non era questo il genere di spassi più apprezzato nell'ambiente — se non rigorista, per lo meno osservante — della corte sabauda. A Torino ci si scandalizzò (più, probabilmente, che a Casale) e il contino Ottavio Magnocavallo finì a Ceva in fortezza; per tempo brevissimo, bisogna dirlo, comunque sufficiente a farlo tornare rinsavito e deciso ad occuparsi, d'allora in poi, di architettura. Col precedente di quell'episodio non può meravigliare che un certo « Bernaschi » veronese frescasse in S. Caterina Sante e Virtù in abiti ed atteggiamenti « alquanto immodesti » (1), afferrabili ancor oggi, dopo i prudenti ritocchi operati dall'Aliberti che, più tardi, giudicò opportuno sacrificare la galanteria alla decenza; del resto l'ambiente non era un salotto.

In siffatto clima nessuno si sarebbe potuto indignare quando il Guala, nel '35, avrebbe dipinto per il Gesù un'Assunta circondata da angioli che paion Cupìdi maliziosetti; nè quando avrebbe via via in altre opere sacre introdotto leziosità salottiere o melodrammatiche stravaganze (Tavv. XXX, XXXI). Ma, già lo si è detto, ad operare tali trasformazioni dei temi sacri il Guala era giunto per estensione delle formule usate sia nelle opere di decorazione architettonica, sia in quelle che meglio si potrebbero definire d'ambientazione: sopraporte, ritratti. Le sopraporte per Palazzo Sannazzaro vanno viste in stretta relazione con l'ambiente: quella facciata tutta leggiadria, quelle sale decorate di stucchi ingegnosi. Non sembra, allora, stravaganza vana l'inserimento dell'elmo di Minerva tra le piante dello sfondo, entrambi elementi di una Natura irrazionale cui fa riscontro il pennacchio di Marte, folto così da parere esso stesso un cespuglio. O l'Ester che fa la sua riverenza di corte, tra fruscii di sete e con mossette da primadonna, ad Assuero; e questi par sul punto di caderle ai piedi, non metaforicamente, impacciato com'è dal manto troppo lungo, preso a prestito si direbbe in un guardaroba teatrale.

Le arcadiche levità, le morbidezze di colori e di luci, la grafia estrosa possono bene essere esemplate sui modelli del barocchetto — celebri modelli — circolanti tra Venezia e Bologna, tra Mantova e Genova; il Guala ha certo presenti e il Feti e il Lys e lo Strozzi e il Bazzani e il Crespi, ma poi li interpreta a modo suo con una

(1) G. Deconti, *Ritratto della città di Casale*, ms.

PIER FRANCESCO GUALA. *Disfatta degli Albigesi,* 1724 (bozzetto). Casale Monferrato, Museo civico.



PIER FRANCESCO GUALA, *Ester e Assuero, Venere e Marte.* Sopraporte già nel Palazzo Sannazzaro a Casale Monferrato.

PIER FRANCESCO GUALA. *Il Miracolo del libro,* 1753. Casale Monferrato, chiesa di S. Domenico. (Cfr. TAV. XXII).

PIER FRANCESCO GUALA. *S. Paolo.* Casale Monferrato, Vescovato (dalla chiesa di S. Stefano).

PIER FRANCESCO GUALA. *S. Agostino.* Casale Monferrato, S. Filippo (dalla chiesa di S. Stefano).

pennellata fratta, crespa, cremosa che fa vedere le cose illuminate da un raggio di sole filtrante da mobili nubi. Se ci si avvicina la scena si sgretola, si scompone in grumi e in ghirigori: giusto come gli ornati sulle facciate dei palazzi. Tutto par diventato provvisorio, effimero in questo mondo che ha puntato ogni sua carta sulla calcolatissima improvvisazione. I ritratti, per quel frangersi continuo della pennellata, quindi della luce, dei colori, degli impasti acquistano una mobilità persuasiva, una inesauribile vitalità (Tavv. XXVIII, XXIX): ecco presenti come in carne ed ossa canonici e vescovi, conti ed avvocati.

Non ci si può sbagliare, questi sono proprio i proprietari dei palazzi spumeggianti di stucchi, ingombri di festoni di fiori, ricamati di ferri battuti; questi sono i frequentatori delle sacrestie dove il legno degli armadi e degli stalli si gonfia, si attorce, si espande in volute fantasiose; i devoti che entrano nelle chiese dove immensi altaroni stracolmi d'angeli, di putti, di santi, di ghirlande rilucono nei vibranti riflessi dell'oro. (1).

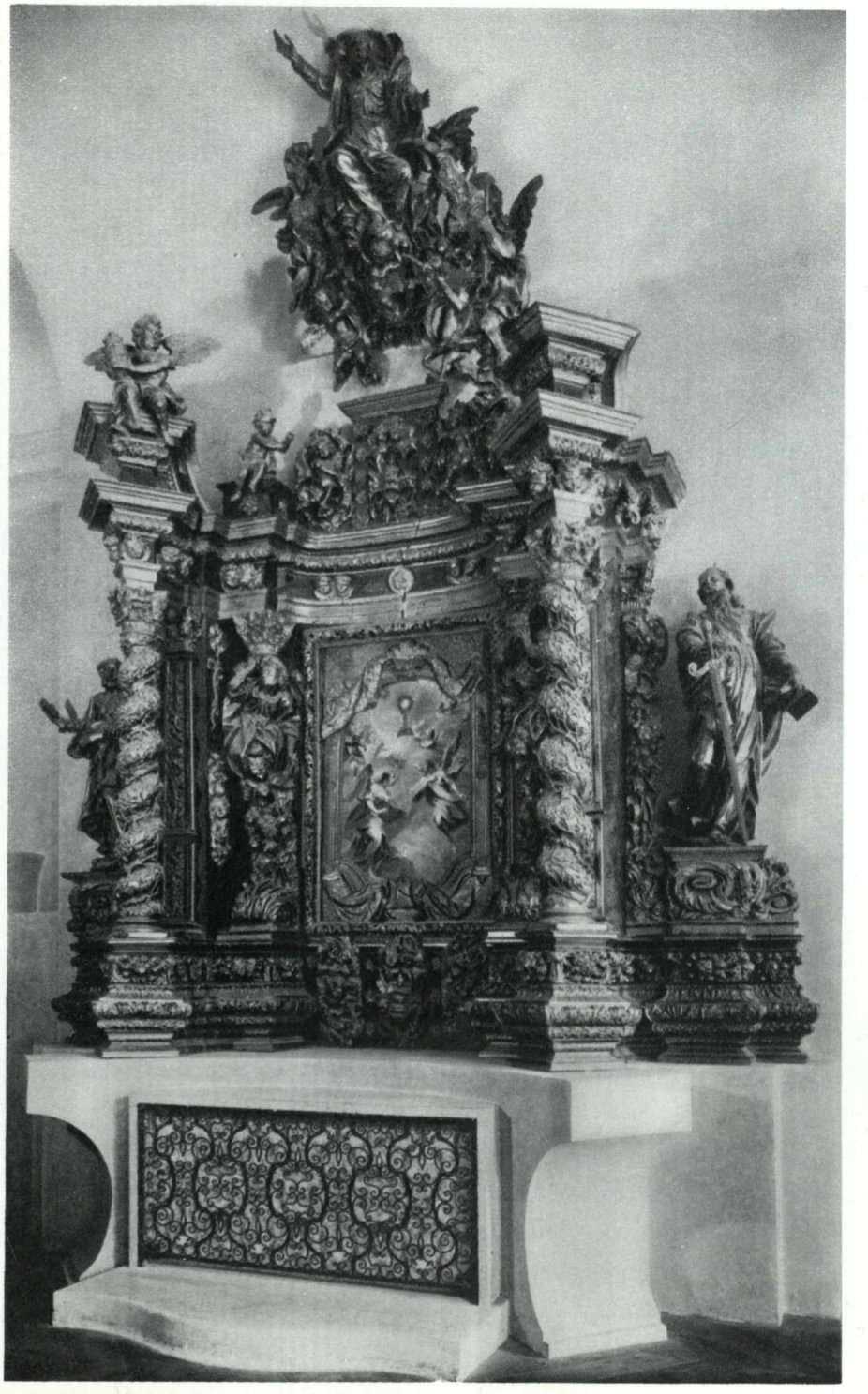
La decorazione si spiega con un ritmo sempre più fitto, sempre più incalzante: quasi fosse diffuso per l'aria un presentimento che il tempo felice della fantasia, del libero estro fosse prossimo a finire; che occorresse far presto. Nelle ultime opere del Guala (i quadroni dei Miracoli di S. Domenico, soprattutto gli ovali di Santi per S. Stefano) si toccano oltranze pittoriche e pittoresche vertiginose: visi accesi, mani polpute, barbe spumose come di panna montata, vestiti di sete rigide e lustre che paion candite. Ed era vero, occorreva far presto: non perchè, al momento, alcun nuovo cataclisma minacciasse Casale ma perchè la ragione illuminata stringeva da presso l'amabile regno del capriccio.

Anche questa volta l'architettura per prima avvertì il mutamento d'umore. Questo non si sente ancora nell'opera del Vittone, presente a Casale con una delle sue invenzioni « severe »: l'Ospizio di Carità (in. 1745) dalle semplici strutture animate per vivaci ritmi contrappuntati di luci e di ombre. Si avverte però, chiaramente, con l'arrivo di Benedetto Alfieri, che per Casale progettò la cappella di S. Evasio in Duomo (2) e il portale di Palazzo Magnocavallo. Non che l'Alfieri non potesse, a suo modo, esser frivolo e futile: ma insomma si trattava di una

---

(1) Cfr. A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento*, Torino 1925.

(2) Cfr. G. Giorcelli, *La cappella di S. Evasio della Cattedrale di Casale ed il suo altare*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1920; L. Mina, *Di alcuni documenti riguardanti la Cappella di S. Evasio nella Cattedrale di Casale Monferrato*, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1925; N. Carboneri, *Architettura*, in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese*, Torino 1963.



Altare in legno scolpito e dorato. Casale Monferrato, chiesa di S. Pietro Apostolo.

Bernardo Antonio Vittone. *Ospizio di Carità. Cortile.* Casale Monferrato.

fatuità di corte, raffinata quindi e sorvegliatissima. Come raffinata, meditata è la cappella di S. Evasio, dove i volumi son dilatati in slanci curvilinei subito accortamente frenati e ridotti. Molta dignità, nessun eccesso; molta eleganza, nessuna stravaganza: la data, 1764-65, è del resto già inoltrata.

Successivamente giunse a Casale un allievo del Vittone, il Borra; interessante più che per l'edificio progettato (il palazzo Cocconito di Montiglio) per la corrispondenza intrattenuta con il conte Ottavio Magnocavallo, il maggiore architetto locale dopo gli Scapitta. Il Borra aveva condiviso il viaggio di Robert Wood alla ricerca delle *Antichità di Palmira* (pubblicate nel 1754) e poteva vantare un'apertura culturale in senso europeo quale in Piemonte non si era più verificata (non su quel piano, cioè) dal tempo dei rapporti di Juvarra con Lord Burlington. Il Magnocavallo, d'altra parte, era andato a Vicenza a ristudiarsi Palladio e aveva anche lui qualcosa da dire quanto ad interessi storici e critici: ed aveva poi altre

BENEDETTO ALFIERI. *Cappella di S. Evasio* (particolare). Casale Monferrato, Duomo.

inclinazioni, letterarie e musicali, che lo indussero a comporre tragedie in versi e ad indagare sulle relazioni tra musica ed architettura (1).

L'isola incantata della Casale scapittiana è così, poco alla volta, sommersa da ondate culturali di varia provenienza; la città si allinea, architettonicamente, ad una misura al tempo stesso più piemontese e più internazionale, che lascia poco posto a caratteristiche locali. Nulla di propriamente locale v'è infatti nel Magnocavallo, sin dalla sua prima opera — la parrocchiale di Casorzo, del 1736 — che si rifà comunque al Vittone assai più che al venerato Palladio. La successiva attività del Magnocavallo è forse meglio apprezzabile nel circondario (nelle parrocchiali di Balzola, Varengo, Penango; nella chiesa delle Grazie di Moncalvo e in altri luoghi ancora) che a Casale stessa. Qui infatti il coro e presbiterio di S. Domenico sono condizionati dall'ambiente preesistente; l'Addolorata, da suoi disegni, è debolmente eseguita; il Palazzo Leardi è d'attribuzione per lo meno dubbia (2); di S. Croce, ricostruita in parte nel 1758, resta la sola facciata. L'uso, qui, di termini palladiani non esclude un discorso ancora barocco, sostenuto dal caldo colore del mattone a vista e dalla concitazione chiaroscurale delle superfici (3).

Nel palazzo Gozzani di San Giorgio (l'attuale Municipio) l'architetto Filippo G. B. Nicolis di Robilant declinò forme ancor juvarriane in desinenze di più sentito classicismo. In tutti gli ambienti è una eccezionale eleganza di linee un terso nitore di volumi, una ricercatezza di particolari decorativi (4) che, uniti, compongono una perfetta immagine di aristocratico decoro. In nessun altro luogo, a Casale, Torino pare così vicina: ma bisogna ricordare che siamo ormai nel 1778.

Gli interventi più rigorosi in senso classicista non vennero però da Torino. Vicentino era l'architetto Bertotti Scamozzi che rifece la facciata ed eresse una nuova ala di Palazzo Treville; spoletino il Vituli, autore sul finire del secolo (1785) del Teatro. Le decorazioni, le scene di repertorio, il sipario furono comunque richiesti ai Galliari (5) e l'opera riuscì nell'insieme un gioiello di architettura tea-

---

(1) G. MARTINOTTI, *Il conte Francesco Ottavio Magnocavallo, e le sue opere,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1923. Del Magnocavallo letterato tratta anche M. PAROLETTI, *Viaggio romantico-pittorico delle Provincie occidentali dell'antica e moderna Italia,* Torino 1824.

(2) Vedere, per la questione, N. CARBONERI, *Architettura,* in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese,* Torino 1963.

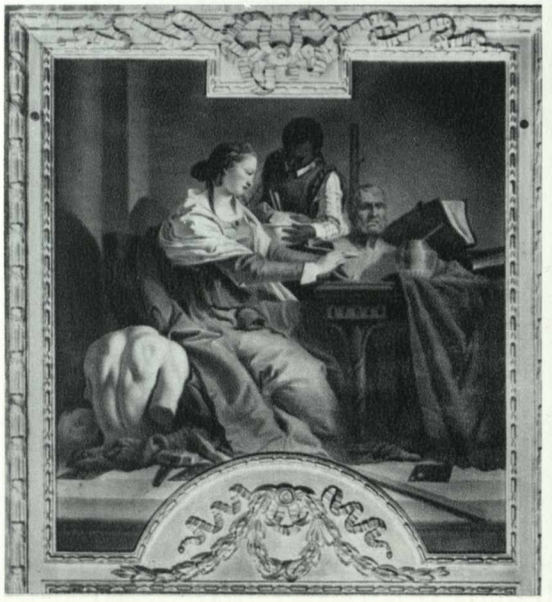
(3) Per l'opera del Magnocavallo vedere, oltre che N. CARBONERI, *op. cit.;* (con esauriente bibliografia) anche N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato,* Torino 1935 e V. TORNIELLI, *Architetture di otto secoli del Monferrato,* Casale 1963.

(4) Non va, per questi, dimenticato l'apporto del Bonvicini che diresse i lavori.

(5) I progetti per le scene, in massima parte nel Museo civico di Torino, spettano a Fabrizio e Gaspare Galliari. Il bozzetto di sipario (Fetonte e il carro del Sole) nella Galleria Sabauda di Torino spetta a Bernardino Galliari. Cfr. M. VIALE FERRERO, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari,* Torino 1963.

OTTAVIO MAGNOCAVALLO. *Facciata di S. Croce.* Casale Monferrato.

FILIPPO G. B. NICOLIS DI ROBILANT. *Palazzo Gozzani di S. Giorgio* (Municipio). *Salone.* Casale Monferrato.



FRANCESCO LORENZI. *La Scultura; La Pace,* sopraporte. *Palazzo Gozzani di S. Giorgio* (Municipio). Casale Monferrato.

FILIPPO G. B. NICOLIS DI ROBILANT. *Palazzo Gozzani di S. Giorgio* (Municipio). *Scalone,* Casale Monferrato.

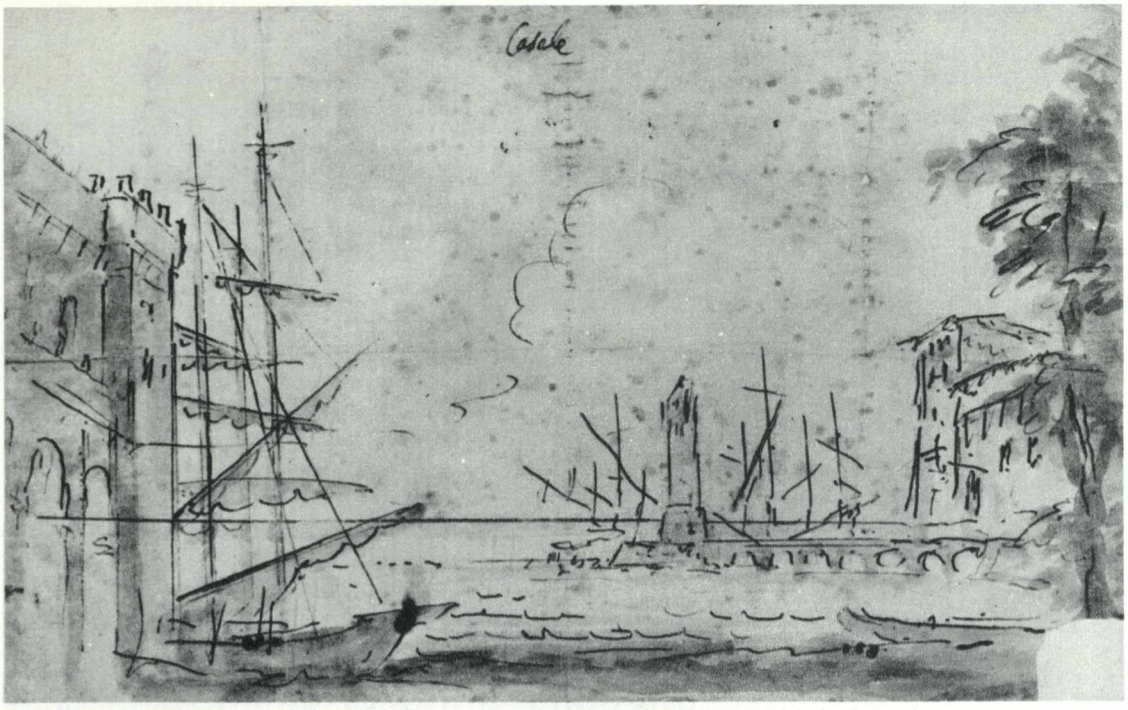
Agostino Vituli, *Teatro Municipale. Interno.* Casale Monferrato.

trale settecentesca: tanto più spiace che oggi sia perennemente chiusa ed adibita ad uso di deposito.

Al cammino dell'architettura si adeguò, tra le altre arti, soprattutto la scultura, uscita anch'essa da termini strettamente locali con l'intervento del Bernero. Abilissimo, questi, nell'uniformarsi a qualunque circostanza ed ambiente: bizzarro, profano e teatrale nell'Assunta per S. Caterina; sottile e misurato nei rilievi e soprattutto negli squisiti bozzetti per la cappella di S. Evasio; patetico quanto basta nella Maddalena del Duomo; di acuta eleganza aulica negli stucchi di Palazzo San Giorgio.

La pittura non resse altrettanto bene il passo; il Guala era morto nel 1757, a Milano dove « aveva incontrato bene per lavorare » (1); i suoi successori non lo

(1) *Date di morte di varii Cavalieri, Dame, e Cittadini col loro Nome, Cognome e Patria,* ms. presso la famiglia Tornielli, Casale Monferrato. L'annotazione relativa al Guala è riprodotta in fac-simile da R. Caritià, *Pietro Francesco Guala,* Torino 1949.



FABRIZIO GALLIARI, *Porto*. Pensiero di scena per il Teatro di Casale. Londra, Victoria and Albert Museum.

pareggiarono, come non lo avevano pareggiato, mentre era in vita, altri frescanti sul tipo del Ratti e del Rusca (1). Il lodatissimo veneto « tiepolesco » Francesco Lorenzi riuscì a cogliere abbastanza bene il ritmo di una distaccata, disinvolta maniera espressiva in corrispondenza con le architetture del Robilant a Palazzo San Giorgio, del Bertotti Scamozzi a Palazzo Treville, ma la sua pittura è fredda senza essere veramente raffinata e non è rilevata da alcuna di quelle acutezze intellettuali, di quelle sottigliezze culturali che si sarebbe in diritto di pretendere da un classicista. Forse meglio che negli affreschi il Lorenzi riesce nelle sopraporte: a Palazzo Cocconito di Montiglio, soprattutto a Palazzo San Giorgio.

Certamente una parte di questo gradevole effetto è dovuto alla circostanza che Palazzo San Giorgio, negli appartamenti di rappresentanza, conserva in una certa misura l'arredamento antico: sicchè il rapporto architettura-stucchi-pitture-mobili e decorazioni in genere è meglio valutabile nel suo complesso. Questo non è possibile invece a Palazzo Treville, dove l'ammobiliamento progettato da Leo-

(1) Si è già accennato al Ratti, attivo nell'anticamera di Palazzo Treville. Il Rusca frescò varie decorazioni in Palazzo Ardizzone d'Arco. Cfr. per entrambi N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato*, Torino 1935.

BERNARDINO GALLIARI, *Il carro del Sole*. Bozzetto per il sipario del Teatro di Casale. Torino, Galleria Sabauda.

nardo Marini (1) è andato quasi interamente disperso. Si dice « quasi » perchè forse di esso facevano parte le deliziose ventole con lattei ornati e cammei su sfondi azzurri, alla Wedgwood o, se si vuole restare a casa nostra, alla maniera del Bonzanigo di Stupinigi (2). Sono cosette più graziose che consistenti, in ogni caso ben leganti col gusto del Marini, disegnatore di uniformi, di costumi teatrali e di mobili, artista d'un certo impegno culturale che non esclude le amabili fantasticherie.

(1) La notizia è data da G. DECONTI, *Ritratto della città di Casale*, ms. Sul Marini vedere M. VIALE FERRERO, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Torino 1963; *Scenografia*, in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese*, Torino 1963; *Disegni di Leonardo Marini*, «Antichità viva », 1964.

(2) Vedere la riproduzione a p. 112.

GIOVANNI BATTISTA BERNERO, *La Maddalena*. Casale Monferrato, Duomo.

Di oggetti decorativi come le ventole di Palazzo Treville, e come quelle gustose e leggiadre, Casale è ancora piuttosto ricca: saranno le argenterie, soprattutto sacre, che passano da scapricciate invenzioni esornative (Tav. XXXIII) a disegni più moderati senza mai perdere d'estro pungente; sarà il leggio del Duomo, che riesce a un tour de force veramente notevole: un neoclassicismo ghiribizzoso; saranno i ricami e i paramenti del Duomo, forse venuti di fuori ma scelti comunque con occhio attento ai fasti spettacolari. Anche questi elementi di contorno valgono a delineare il ritratto della Casale settecentesca, prospera, animata, curiosa di varie esperienze, culturalmente ed artisticamente viva. Nessuna altra città del Piemonte, all'infuori della capitale, poteva vantare tanti palazzi così splendidamente decorati ed arredati; così numerose e sontuose chiese; tanto vivaci traffici; tanta abbondanza d'opere caritative e d'istruzione; tanta ricchezza di patrimoni, nobiliari soprattutto ma anche borghesi. Tanto maggiori furono, quando si scatenò la bufera della guerra, le distruzioni, le perdite, i danni.

* * *

Per il tormentato periodo dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, ci farà ancora una volta da guida il canonico Giuseppe Deconti; non col *Ritratto* però ma con il *Giornale storico di Casale* in cui sono, anno per anno, seguiti gli avvenimenti cittadini. Il manoscritto pubblicato dal Giorcelli nel 1900 (1) ci rivela, tra l'altro, una nuova sfaccettatura del carattere del nostro canonico: uomo d'ordine, sì, ma non reazionario; buon cristiano, ma nemico della bigotteria; compassionevole verso le umane sofferenze e debolezze, ma severo giudice di costumi ed odiatore delle ingiustizie, contro chiunque fossero rivolte. Si dicon queste cose qui perchè, dovendo di necessità riportare soltanto i brani che più da vicino interessano Casale ed i suoi monumenti, si tralasceranno i commenti politici e storici, spesso acuti e sempre ispirati a profonda onestà.

Le prime avvisaglie degli imminenti guai si hanno nel 1791, con una sollevazione contro certo Cavaliere Della Chiesa Della Torre « violento, sprezzante, prepotente quindi odiato dal popolo ». Nel 1792 « si ammutinarono gli scuolari d'Umanità . . . sollevossi la plebe ». I moti sono subito sedati, ma intanto « il Re fa stampare cedole per più milioni. Requisisce tutte le argenterie dei privati e delle chiese ». Si giunge alla « guerra dichiarata dai Francesi contro il Re » e ai

(1) In « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1900.

Busto di S. Stefano, argento. Casale Monferrato, chiesa di S. Stefano.

primi insuccessi militari. Nel 1793 « il Re, che ha già chiamato e ritirato tutti gli argenti delle chiese e delle famiglie ora chiede le campane superflue delle chiese ». In città e nel contado « si veggono grandissime miserie, e poveri a migliaia ». Passa un'altr'anno: « si chiamano di nuovo e con maggiore severità forzatamente tutti gli argenti... La Cattedrale fu spogliata insino delle mazze, del bastone del cerimoniere, delle sottocoppe, dei turiboli... La tema di risentimento e d'insurrezione dei casalaschi ha fatto lasciare fra gli argenti intatta l'urna di S. Evasio: ma dovettero cedere alla sorte li antichi bellissimi candellieri, la greca bacilla e lavatoio... rimanendo spogliata la Cattedrale ». Crescono i « poveri a nuvole » in contrasto con l'« insensibilità della Corte, che non abbandona il lusso ». Conclude amaramente il Deconti: « il Governo sembra dementato ».

Si giunge tra sempre più gravi miserie al 1798; in quell'anno il castello di Pontestura, residenza estiva dei Paleologi e dei Gonzaga, « si distrugge e se ne espone in vendita il materiale ». Il 12 dicembre entra in città il generale francese Vigne « democratizza Casale, e vi pianta l'Albero della Libertà ». L'ordine nuovo fa le sue vittime, qualcuna innocente, come la «Tribuna ducale del Duomo atterrata » o il « Baldacchino del Vescovo rimosso » o gli stemmi scalpellati (anche se eran quelli dei Paleologi!) (1) dalle facciate con « danno gravissimo di pregiati monumenti d'arte ». Cinque mesi più tardi i Francesi si allontanano a seguito dell'attacco degli Austro-Russi, ma non prima d'aver « spogliato di tutto il Castello ». Tutto cambia di nuovo fuorchè una cosa, le « requisizioni enormi delle truppe... che affliggono grandemente il Monferrato », mentre si arrestano cittadini « sul semplice sospetto di giacobinismo » (1800). Tornano, nel 1801, i Francesi e si ripianta l'Albero della Libertà. « In quest'anno » commenta sconsolato il Deconti « non posso scrivere che distruzioni ». Sono abbattuti dalla Municipalità i Quartieri, eretti « in buona forma » nel 1770, ed anche « il bel Circo ridotto a Cavallerizza dal celebre architetto Scapitta ». Viene soppresso il convento di S. Francesco; le « ricche suppellettili e celebri pitture » della chiesa sono disperse nella « esposizione al pubblico incanto » insieme con quelle di S. Croce. A Crea si lamenta lo « spoglio intiero del Sacro Monte ». Le librerie dei conventi sono trasportate ad Alessandria (1802). Tutti « i Calici, e pissidi, i sacri paramenti delle chiese soppresse vengono esposti al pubblico incanto ».

Pare che il saccheggio non debba più finire, ma nel 1805 il ministro Cham-

---

(1) Probabilmente allora sparirono gli stemmi sulla facciata di S. Domenico, descritti dal Deconti nel *Ritratto* e che oggi non esistono più in quella forma.

Leggio. Casale Monferrato, Duomo.

pigny viene a Casale, resta vivamente impressionato sia dalla bellezza della città che dalle sue miserande condizioni, ne parla a Napoleone. Questi fa scrivere una « umanissima lettera » che restituisce alla amministrazione locale alcuni edifici già incamerati dallo Stato. Nel luglio Napoleone è accolto a Casale con giubilo: « non si vide a memoria di uomini una giornata di maggior tripudio ». L'Imperatore riporta a Casale la sede vescovile, soppressa qualche anno prima; le distruzioni cessano. Il Castello « prima posto in vendita, indi in procinto di essere demolito, ad un tratto viene risparmiato ».

Le successive demolizioni non potranno più essere imputate alla guerra, ai Francesi o alle « turbe di guastatori » scorazzanti a saccheggiare; sarà ahimé il Vescovo col Capitolo a far atterrare « gli antichi chiostri del Duomo » di fondazione longobarda per « dilatare del doppio il piazzale del Vescovado »; e si giustifica l'abbattimento col fatto che quei venerandi resti erano ormai « malsicuri, tetri, incommodi » (1).

Le successive demolizioni ottocentesche (tanto più riprovevoli in quanto non si possono escludere per esse fini speculativi) sono motivate con analoghi argomenti: occorre rinnovare, risanare il centro della città, rendere più agevole il transito. Scompaiono così S. Maria di Piazza (2), S. Croce, S. Francesco. Per quest'ultima chiesa vi è qualche esitazione: ivi giacciono ancora, nelle antiche sepolture, le spoglie dei Paleologi, da Gian Giacomo fino a Bonifacio V e a Gian Giorgio. Alla fine Carlo Alberto autorizza la traslazione dei resti in S. Domenico, ordinando solenni cerimonie in suffragio dei Marchesi di Monferrato. Le apparenze di rispetto alle patrie memorie sono salve; non così la sostanza (3).

Oggi dovrebbe essere chiaro a tutti (ma lo è poi veramente?) che la conservazione di ogni pregevole testimonianza antica è obbligo e vanto delle città. Avevano inteso questo già quei cittadini di Casale che nel periodo delle più gravi dispersioni acquistarono i beni delle chiese messi all'incanto per restituirli più tardi: non si trattava tanto di una questione di coscienza religiosa, quanto della doverosa ricostituzione di un patrimonio artistico e storico. Adesso sembra impossibile che quel che si legge nel *Giornale storico* sia avvenuto davvero, quando si entra nelle chiese ancora colme di dipinti, di arredi sacri, di preziose suppellettili (ed è stato scritto

---

(1) G. Deconti, *Giornale storico di Casale.*

(2) Il bel portale della chiesa fu trasportato nel cortile del Palazzo Leardi, dove si trova tuttora.

(3) L'atto di traslazione, rogato il 3 giugno 1835, è conservato nella Biblioteca Reale di Torino (Storia Patria, 1076, ms.). Annessa è la descrizione dei resti reperiti e traslati, un elenco steso in stile tra macabro e curiale che ricorda anche qualche oggetto di interesse artistico, come le « vesti tessute di seta e d'oro » e « un vaso di cristallo » racchiudente « un cuore imbalsamato ».

Palazzo Gozzani di San Giorgio (Municipio). *Camera da letto.* Qui fu ospitato Napoleone I durante il suo soggiorno a Casale.

infatti che Casale è « conservata, nelle chiese, come la Spagna ») (1); quando si percorrono le vie fiancheggiate da mirabili palazzi aristocratici, divenuti sede di edifici pubblici, di scuole, di uffici, di studi, di abitazioni private, ma tutti comunque ancora vissuti, animatissimi.

Casale Monferrato è pur sempre « città di riguardo » (2) ricca di nobilissimi monumenti, di illustri memorie, fiorente di iniziative industriali, di istituzioni culturali; forse ancora « più amata che vista » ma « da chi la vedde, e conosce riveritta, e adorata » (3). Chi voglia completare il suo ritratto non avrà che da recarvisi per provare un piacere che si sta facendo sempre più raro, quello di ritrovare in un ambiente attualmente ben vivo la testimonianza altrettanto viva del passato.

---

(1) A. Griseri, *Pittura*, in *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese*, Torino 1963.

(2) Espressione che secondo il Deconti (*Giornale storico*) avrebbe usato Napoleone in una lettera fatta scrivere al *Maire* di Alessandria.

(3) Così scriveva G. G. Bazzano nell'Introduzione a *La Clitia*, Trino 1571 (2a ed.).

ALBERO GENEALOGICO
DEI MARCHESI DI MONFERRATO REGNANTI SU CASALE (1).

ALERAMICI

GIOVANNI I (1292-1305)(2)

PALEOLOGI

TEODORO I (1306-1338)

GIOVANNI II (1338-1372)

SECONDOTTO I (1372-78) — GIOVANNI III (1378-81) — TEODORO II (1381-1418)

GIAN GIACOMO I (1418-1445)

GIOVANNI IV (1445-1464)(3) — GUGLIELMO VIII (1464-1483)(4) — BONIFACIO IV (1483-1494)

GUGLIELMO IX (1494-1518)(5) — GIOVANNI GIORGIO (1530-33)

BONIFACIO V (1518-1530)

(1) La numerazione dei Marchesi di Monferrato, in particolare di quelli di stirpe Paleologa, è sempre stata controversa; ogni sostenitore dell'uno o dell'altro sistema adducendo le sue ragioni, senza giungere ad una definitiva soluzione. Si è scelta qui per i Paleologi la numerazione più corrente, che continua quella della dinastia Aleramica, indicando le varianti nei casi più incerti.

(2) Tredicesimo marchese di stirpe Aleramica. Morì senza prole, lasciando erede del Marchesato la sorella Yolante, sposa dell'Imperatore di Oriente, che destinò alla successione il figlio secondogenito Teodoro Paleologo.

(3) Giovanni è forse più comunemente indicato come Giovanni VII; in questo caso il « VII » si riferisce non alla discendenza Aleramico-Paleologa secondo il nome di battesimo, ma alla successione tra i Paleologi, dei quali Giovanni fu il settimo Marchese contando da Teodoro I.

(4) Guglielmo è spesso indicato come Guglielmo I, primo cioè di quel nome nella dinastia Paleologa; talvolta anche come Guglielmo VII.

(5) Indicato come Guglielmo II da alcuni, in quanto secondo di quel nome nella dinastia Paleologa; talvolta anche come Guglielmo VIII.

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

La bibliografia su Casale è vastissima. Non si è ritenuto qui di darne un saggio, ma soltanto di elencare, riunite per comodità del lettore, le opere citate nel testo e nei commenti alle tavole.

P. Cerrati, *Epithalamion pro Nuptiis Illustrissimorum divorum Gulielmi et Annae Montisferrati Principum,* Torino 1508.

G. G. Bazzano, *La Clitia a le Belle et Honorate Gentildonne di Casale,* Trino 1571 (2ª edizione).

C. Massino, *Trattato dell'antichissima divotione nel Sacro Monte di Crea,* Pavia 1590.

M. Coltella, *Breve Historia et Descrittione di Crea,* Milano 1606.

F. Zuccaro, *Passaggio per Italia,* Bologna 1608.

G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano,* Milano 1619.

La Prospérité des Armes de France, Parigi 1641.

Dono del Re del Alpi à Madama Reale (Rivoli 1645), Torino 1645.

P. Andreozzi, *Compendioso ristretto dell'Origine della B. Vergine di Crea in Monferrato,* Asti 1683.

J. A. Irici, *Rerum Patriae Libri III,* Milano 1745.

P. A. Orlandi, *L'Abecedario pittorico,* Napoli 1733.

G. A. Ranza, *Delle antichità della chiesa di S. Maria Maggiore di Vercelli. Dissertazione sopra il mosaico di una monomachia,* 2ª ed. Milano 1785.

G. Della Valle, *Prefazione* ai Tomi X e XI delle *Vite* del Vasari, Siena 1793.

L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia,* ed. di Firenze 1809.

M. Paroletti, *Turin et ses curiosités,* Torino 1819.

D. P. Zani, *Enciclopedia metodica critica ragionata delle Belle Arti,* Parma 1819-23.

(M. Paroletti), *Descrizione dei Santuari del Piemonte,* Torino 1822.

M. Paroletti, *Viaggio romantico-pittorico delle Provincie occidentali dell'antica e moderna Italia,* Torino 1824.

S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, pittori, scultori,* Milano 1830.

G. Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna,* Torino 1833-57.

G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon,* Monaco di Baviera, 1837.

V. Deconti, *Notizie storiche della città di Casale e del Monferrato,* Torino 1839.

De Boni, *Biografia degli artisti,* Venezia 1840.

L. Cibrario, *Storia di Torino,* Torino 1846.

Necrologium Ecclesiae Beati Evasii Casalensis in *Historiae Patriae Monumenta,* V, Torino 1848.

P. L. Bruzzone, *Il Monte di Crea,* Alessandria 1859.

E. Mella, *Frammenti di antichi mosaici della Cattedrale di Casale Monferrato,* Vercelli s. d.; (circa 1861).

E. aus'm Weerth, *Der Mosaikboden in St. Gereon zu Cöln,* Bonn 1873.

Galeotto del Carretto, *Timon greco,* pubblicato da G. Minoglio, Torino 1878.

G. Vasari, *Le Vite* (*Vita di Michele Sammicheli*), ed. Sansoni, Tom. VI, Firenze 1881.

L. Bruzza, *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del Pittore Giovan Antonio Bazzi detto il Soddoma,* pubblicato in G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli Artisti vercellesi,* Vercelli 1883.

A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI, XVII,* Mantova 1884.

G. Girelli, *Sulle relazioni di Galeotto del Carretto coi Marchesi di Mantova,* Torino 1886.

G. Minina, *Della Chiesa casalese,* Casale 1887.

S. Butler, *Ex voto,* Londra 1888 (trad. italiana, Novara 1894).

O. Corrado, *Notizie storiche del Santuario di Nostra Signora di Crea,* Casale 1889.

Cronaca di Fruttuaria, pubblicata da G. Calligaris, Torino 1889.

A. Baudi di Vesme, *Il primo maestro di Bernardino Lanino,* « Archivio storico dell'arte », 1890.

F. Negri, *Una famiglia di artisti casalesi dei secoli XV e XVI,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1892.

G. Claretta, *La corte e la società torinese,* Firenze 1894.

A. Baudi di Vesme, *Giovanni Francesco Caroto,* « Archivio storico dell'arte », 1895.

A. Baudi di Vesme, *Matteo Sammicheli, scultore ed architetto cinquecentista,* « Archivio storico dell'arte », 1895.

F. Negri, *Giorgio Alberini pittore,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1895.

Memorie di Camilla Faà contessa di Bruno (1622), pubblicate da G. Giorcelli, « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1895.

F. Negri, *Il Moncalvo. Notizie su documenti,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1895-96.

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance,* Londra 1896.

Galeotto Del Carretto, *Cronaca del Monferrato in ottava rima* (1493), pubblicata da G. Giorcelli, *Documenti storici del Monferrato,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1897.

C. Sincero, *Trino i suoi tipografi e l'Abbazia di Lucedio,* Torino 1897.

F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia, Il Piemonte,* Torino 1898.

Mostra d'arte sacra, Catalogo, Torino 1898.

A. Baudi di Vesme, *Catalogo della R. Pinacoteca di Torino,* Torino 1899.

G. Deconti, *Giornale storico di Casale* (1785-1809) pubblicato da G. Giorcelli, *Documenti storici del Monferrato,* in « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1900.

G. Giorcelli, *Crea,* in Numero Unico, 1900.

G. Locarni, *Brevi cenni storici sull'insigne Santuario di Nostra Signora di Crea,* Casale 1900.

A. Manzoni, *I Promessi sposi,* ed. Hoepli, Milano 1900.

G. Minoglio, *Brevi cenni storici sulla chiesa di S. Domenico in Casale Monferrato,* Torino 1900.

F. Negri, *Il Santuario di Crea in Monferrato,* Alessandria 1902. (Estratto dalla « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria»).

F. Negri, *La chiesa di S. Domenico,* in *Religione ed arte,* Casale 1904.

D. Sant'Ambrogio, F. Negri, *Ricupero del prezioso quadro di Macrino d'Alba della Badia di Lucedio,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1904.

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana,* III, Milano 1904.

F. Gabotto, U. Fisso, *Le carte dell'archivio capitolare di Casale Monferrato fino al* 1313, Pinerolo 1907.

P. Toesca, *L'Ostensorio gotico di Voghera,* « Rassegna d'Arte », 1908.

F. Valerani, *Le Accademie di Casale nei secoli XVI e XVII,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1908.

Anonimo (con la collaborazione di F. Negri), *Denominazione delle vie e piazze della città* (di Casale), Casale 1911.

P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia,* Milano 1912.

F. Valerani, *La Regina Cristina di Svezia a Casale,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1913.

E. Colli, F. Negri. *Il Beato Oglerio nella storia e nell'arte di Trino e di Lucedio,* Casale 1914.

F. Valerani, *I primordi della stampa in Casale,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia della provincia di Alessandria », 1914.

M. E. Casella, *I Canonici di Lu,* « Arte e Storia », 1915.

P. D'Ancona, *Due preziosi corali miniati del Duomo di Casale Monferrato,* « L'Arte », 1916.

P. D'Ancona, *Un frammento di tomba di Maria di Serbia,* « L'Arte », 1916.

F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro,* III, Milano 1917.

A. K. Porter, *Lombard Architecture,* New Haven, London, Oxford 1917.

E. Comello, G. Ottolenghi, *Avanzi di antichi mosaici del Duomo di Casale,* Casale 1919.

Corpus nummorum italicorum, II, 1919.

G. Giorcelli, *La cappella di S. Evasio della Cattedrale di Casale ed il suo altare,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1920.

G. Martinotti, *Il conte Francesco Ottavio Magnocavalli, e le sue opere,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1923.

A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento,* Torino 1925.

L. Mina, *Di alcuni documenti riguardanti la Cappella di S. Evasio nella Cattedrale di Casale Monferrato,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1925.

L. Madaro, *Vecchi cronisti alessandrini,* « Biblioteca Storica Subalpina », 1926.

F. Maccono, G. Burroni, *Questioni storiche e documentazioni relative al Santuario di Crea,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1927.

P. Toesca, *Il Medioevo,* in *Storia dell'arte italiana,* Torino 1927.

F. Maccono, *I Francescani a Casale Monferrato,* Casale 1929.

F. Maccono, *Il Santuario di N. S. di Crea nel Monferrato,* Casale 1931 (2ª ed.).

A. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati sabaudi,* Torino 1932.

M. Damarco, *Guglielmo I Paleologo,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1933.

P. Guerrini, *I codici musicali dell'Archivio capitolare di Casale Monferrato,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1933.

P. Tommaso de' Minori, *Vestigi d'arte francescana a Casale Monferrato,* « Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria », 1933.

N. Gabrielli, *Le pitture della Cappella di S. Margherita nel Santuario di Crea,* « Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino », 1934.

V. Viale, *Guida ai Musei di Vercelli,* Vercelli 1934.

C. Calcaterra, *Il nostro imminente Risorgimento,* Torino 1935.

G. de Francovich, *Crocifissi metallici del sec. XII in Italia,* « Rivista d'arte », 1935.

N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal XI al XVIII secolo,* Torino 1935.

A. Morassi, *Antica oreficeria italiana,* Milano 1936.

V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte,* Torino 1939.

V. Viale, *Vercelli e la sua provincia,* Vercelli 1939.

A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte,* Torino 1942.

V. Viale, *La pittura in Piemonte nel* '700, « Rivista Torino », 1942.

G. Fiocco, *G. B. Crosato,* Padova 1944 (2ª ed.).

M. Bellonci, *I segreti dei Gonzaga,* Milano 1947.

V. Viale, *Opere sconosciute o inedite di pittori piemontesi del principio del XVI secolo,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1947.

R. Carità, *L'Altare di S. Evasio di Casale,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1948.

Kunstschätze des Lombardei, Catalogo della Mostra, 1948-49.

R. Carità, *Pietro Francesco Guala,* Torino 1949.

P. D'Ancona, E Æschlimann, *Dictionnaire des miniaturistes du Moyen âge et de la Renaissance,* Milano 1949.

C. L. Ragghianti, *Studi sulla pittura lombarda del* '400, « La Critica d'Arte », 1949.

M. Gregori, *I ricordi figurativi di A. Manzoni,* « Paragone » 9, 1950.

R. Longhi, *Mostra del Caravaggio, Catalogo,* Milano 1951.

N. Carboneri, *Il Guala e le congiunture tra il Veneto e il Piemonte nel '700,* « Arte Veneta », 1952.

G. Testori, *Su Francesco del Cairo,* « Paragone » 27, 1952.

L. Mallé, *La pittura piemontese tra '400 e '500,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1952-53.

N. Carboneri, *Un bel quadro di P. F. Guala,* « Emporium », 1953.

Mostra storica nazionale della Miniatura, Palazzo di Venezia, Roma, Catalogo, (schede redatte da G. Muzzioli), Firenze 1953.

W. Arslan, *La scultura romanica,* in *Storia di Milano,* III, Milano 1954.

M. Gregori, *Due opere dello Spanzotti,* « Paragone » 49, 1954.

G. Testori, *P. F. Guala,* Ivrea 1954.

W. Suida, *Contributo alla conoscenza delle pitture piemontesi in America,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1954-57.

S. Bazzi, *L'arte a Palazzo Gozzani di Trevillè,* Casale 1955.

A. Pedrini, *Il ferro battuto sbalzato e cesellato in Italia dal secolo XI al secolo XVIII,* Torino 1955.

G. Testori, *Manierismo piemontese e lombardo del* '600, Torino 1955.

A. M. Brizio, G. Testori, A. Bertini, L. Mallé, N. Gabrielli, A. Griseri, *Gaudenzio Ferrari, Catalogo della Mostra* (Vercelli 1956), Milano 1956.

G. Rosa, *Le arti minori nella seconda metà del XV secolo,* in *Storia di Milano,* VII, Milano 1956.

F. Rossi, *Capolavori di oreficeria italiana,* Milano 1956.

G. Rosa, *Le arti minori nella prima metà del XVI secolo,* in *Storia di Milano,* VIII, Milano 1957.

H. Decker, *Italia Romanica,* Vienna-Monaco di Baviera 1958.

A. Griseri, *La Galleria dell'Accademia Albertina di Torino,* « Bollettino d'arte del Ministero della P. I. », 1958.

M. Rosci, *Per la cronologia del Tanzio,* « Bollettino storico per la provincia di Novara », 1958.

G. Testori, *G. Martino Spanzotti,* Ivrea 1958.

Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Catalogo della Mostra, Milano 1958.

G. Testori, *Tanzio da Varallo,* Torino 1959.

M. Bernardi, *Il Sacro Monte di Varallo,* Torino 1960.

L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte,* in *Storia del Piemonte,* Torino 1960.

L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, II, The Inventary-Part I,* « The Burlington Magazine », marzo 1960.

L. Mallé, *Contributo alla conoscenza del Grammorseo,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1960-61.

L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte,* Torino 1962.

V. Moccagatta, *Giorgio Alberini,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1962-63.

A. Bargoni, *Argenti,* in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese,* Torino 1963.

A. Baudi di Vesme, *Schede, I,* Torino 1963.

N. Carboneri, *Architettura,* in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese,* Torino 1963.

A. Griseri, *Pittura,* in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese,* Torino 1963.

L. Mallé, *Scultura,* in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese,* Torino 1963.

L. Mallé, *I dipinti del Museo civico di Torino,* Torino 1963.

V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo: le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I,* « Arte Lombarda », 1963.

V. Tornielli, *Architetture di otto secoli del Monferrato,* Casale 1963.

M. Viale Ferrero, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari,* Torino 1963.

M. Viale Ferrero, *Scenografia,* in *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese,* Torino 1963.

M. Viale Ferrero, *Disegni di Leonardo Marini,* « Antichità viva », 1964.

G. Grandi, *L'ultimo Cairo, a Torino,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1964.

G. Romano, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento,* « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1964.

L. Mallé, *Le sculture del Museo civico d'arte antica di Torino,* Torino 1965.

E. Massa, *I trinesi nella storia dell'arte editoriale,* « Celebrazioni in onore degli antichi editori e stampatori trinesi », Torino 1965.

F. Viglieno-Cossalino, *Contributo a Macrino d'Alba,* « Critica d'Arte », settembre 1965.

MANOSCRITTI

F. Alghisi, *Storia del Monferrato,* Biblioteca del Seminario di Casale (c. 1650); altre copie nella Biblioteca Reale di Torino.

Fra' G. G. Cavalli, *Descrizione dell'origine e fondazione del convento di S. Domenico di Casale Monferrato raccolta nel 1753,* Biblioteca del convento di S. Domenico in Trino Vercellese; copia nell'archivio della parrocchiale di S. Domenico a Casale.

Date di morte di varii Cavallieri, Dame, e Cittadini col loro Nome, Cognome e Patria, presso la Famiglia Tornielli, Casale.

G. A. De Morano, *Memorie storiche della città e della chiesa di Casale Monferrato* (poco dopo il 1790), presso i conti Langosco a Milano; copie nella Biblioteca Civica di Casale e nell'Archivio di Stato di Torino.

G. Deconti, *Ritratto della città di Casale* (1794), presso la Famiglia Tornielli, Casale; copie nella Biblioteca Civica di Casale, nella Biblioteca Reale di Torino, nelle Schede Vesme.

Dichiarazioni di Monsignor Vescovo di Casale Carlo Vittorio Ferrero (1804), Archivio del Duomo di Casale.

P. Massara di Previde, (*Raccolta di carte e memorie relative a Casale*), nella Biblioteca Reale di Torino (Storia Patria 1076).

G. Rho, *Memorie intorno ai restauri della chiesa cattedrale di Casale,* (c. 1860-61), Archivio del Duomo di Casale.

A. Baudi di Vesme, *Schede,* Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, in deposito al Museo civico di Torino.

TAVOLE

Tavola I

Nartece del Duomo

Casale Monferrato

Tra il secolo XI e il secolo XIII furono erette a Casale numerose chiese, che nel corso dei secoli vennero o distrutte o rinnovate in forme affatto diverse da quelle originarie: S. Croce, S. Stefano, S. Ilario, S. Antonio, S. Maria del Tempio, S. Bartolomeo. A questo comune destino v'è una sola eccezione: il Duomo, dedicato a S. Evasio. Sappiamo che nel luogo dove esso sorge attualmente esisteva fin dal 947 una chiesa in cui si custodivano le spoglie di S. Evasio (F. Gabotto - U. Fisso, 1907). La fondazione di tale antichissima chiesa è attribuita a Liutprando in una tavoletta plumbea che si conserva nel Duomo di Casale: e, se pare accertato che la tavola sia un falso (precedente comunque al 1220), la tradizione può avere un fondamento nella verità storica (G. Minina, 1887; F. Savio, 1898; A. K. Porter, 1917).

Verso la fine del secolo XI si procedeva alla edificazione, sulla stessa area, di una nuova chiesa che fu solennemente consacrata dal Pontefice Pasquale II il 4 gennaio 1107. Nel 1215-18 l'edificio fu devastato ed incendiato dagli Alessandrini, Astigiani e Vercellesi collegati contro Casale; nel 1218 già iniziò la ricostruzione, terminata entro breve tempo (De Morano, ms.). La chiesa collegiata di S. Evasio fu elevata nel 1474, sotto Guglielmo VIII Paleologo, a dignità di sede vescovile. Al principio del Settecento si operò un ammodernamento delle antiche strutture che furono allora « innavvedutamente imbiancate e colorate con calce » (G. Deconti, ms.). Nell'Ottocento il Duomo minacciava rovina; l'Antonelli, consultato, propose di demolirlo e rifarlo nuovo. Già la decisione era presa: e fu buona sorte che Antonio Rosmini, di passaggio a Casale, venisse a conoscenza del progetto e ne dissuadesse il Vescovo, Mons. Callabiana. Si espresse per la conservazione dell'edificio anche un illustre casalese, l'archeologo Luigi Canina; e si optò così per il restauro, affidandone la direzione al conte Edoardo Mella. Il restauro fu compiuto tra il 1859 e il 1861, secondo criteri che sono stati più volte deprecati; forse, anzi, eccessivamente. Se si pensa a quella che era la pratica corrente del « restauro » ottocentesco, si deve riconoscere che quello operato dal Mella non fu tra i più sciagurati. Indubbiamente la facciata, cui erano state adossate da secoli costruzioni estranee, fu disegnata ex novo; all'interno della chiesa furono rifatti e ornati in stucco (!) gli antichi capitelli, aperte o chiuse porte e finestre, inserite decorazioni. Ma più rispettoso ed accurato fu il restauro del nartece e del transetto, che rimase quasi integro insieme con gran parte delle murature interne, i resti antichi del campanile e alcune finestre. Non fu alterata, in complesso, la struttura fondamentale della chiesa sì che ne sono ancora leggibili le successive vicende edificative e le caratteristiche di stile. Alla prima costruzione (cioè alla chiesa consacrata nel 1107) appartengono la parte inferiore del campanile (fino a 16 m di altezza dalle fondazioni) e dei muri perimetrali, rialzati poi nella riedificazione del 1218-20. A parere della maggioranza degli studiosi (N. Gabrielli, 1935; V. Tornielli, 1963), della chiesa primitiva faceva parte anche lo stupendo nartece « spazioso, alto e svelto ... con bellissimo intreccio e contrasto d'archi costruiti di pietre tagliate senza connessione di calce » (G. Deconti). Quest'intreccio di giganteschi archi aggettanti, a pieno centro, sorretti da altissimi pilastri e sui quali si appoggiano le volte a crociera della copertura, non ha riscontro nell'arte romanica italiana ma soltanto in chiese armene e nella Moschea di Cordoba (A. K. Porter, 1917; P. Toesca, 1927; N. Gabrielli, 1935; V. Tornielli, 1963). Con la sua solenne imponenza, con la sua audacissima struttura il nartece testimonia il « genio costruttivo mirabile » (Tornielli) dell'ignoto architetto che l'ideò e la straordinaria perizia tecnica delle maestranze che l'eseguirono.

Nella ricostruzione dopo l'incendio del 1218 fu accresciuta, come si è detto, l'altezza delle cinque navate. Lo provano i tratti di cornicione della chiesa più antica ancora visibili e compresi nei muri laterali. Fu rialzato, naturalmente, anche il transetto e lo si ingrandì. Fu fatta una nuova copertura a volte, sostenute da fitte ed alte colonne. L'interno della chiesa assunse allora quel carattere di accentuato slancio verticale che già preannuncia le imminenti aspirazioni gotiche.

Per la sua grandiosità, e più ancora per il singolare ardimento di talune soluzioni strutturali, il Duomo di Casale è tra i più insigni monumenti dell'architettura romanica, nella quale si inserisce con lineamenti di spiccata forza ed originalità creativa.

Tavola II

Crocifisso (particolare)

Casale Monferrato, Duomo

Il monumentale Crocifisso (h. 2,30 m) è appeso all'arco trionfale soprastante il presbiterio, alla maniera delle *cruces pensiles* nelle primitive chiese cristiane. Tale collocazione però è relativamente recente: nel Settecento infatti l'opera si trovava nella Sacrestia del Duomo. Il Crocifisso è in legno, rivestito da lamine d'argento nella figura del Cristo, di rame parte dorato parte argentato nelle altre zone. La Croce, larga e liscia, non ha ornamenti di sorta all'infuori dei cristalli e delle pietre colorate nel contorno.

Il Cristo è figurato in maestà, piuttosto che in passione; ha gli occhi aperti, il volto pacato e sereno pur nella severa fissità dello sguardo. Il capo è cinto, regalmente, da una corona gemmata; le braccia sono aperte in atto di benedizione più che di sofferenza; i piedi poggiano saldamente su un sostegno. L'ignoto artefice del Crocifisso vi ha rappresentato, anzichè i patimenti di un Dio offertosi in volontario sacrificio, la solenne esaltazione di un Uomo vittorioso del male. Pensiero che si traduce, figurativamente, in ampiezza di modellato, in luce ferma, splendente sui piani di rigorosa stilizzazione.

La qualità eccezionale, l'altissima validità artistica e morale di quest'opera è stata sempre concordemente riconosciuta, a cominciare dal settecentesco Deconti. Non esiste altrettanta concordia circa la sua origine e datazione. A. Venturi (1904) ne fa risalire l'esecuzione all'inizio del XII secolo. G. de Francovich (1935) avvicina il *Crocifisso* di Casale a quelli analoghi nel Duomo di Vercelli e in S. Michele di Pavia (peraltro più complessi per l'inserimento, nei bracci della Croce, di altre figurazioni). Tutto il gruppo gli pare dipendere da esempi dell'oreficeria tedesca e renano-belga, anche se forse eseguito in Lombardia. La datazione del Crocifisso di Casale è posta all'inizio della seconda metà del XII secolo. N. Gabrielli (1935) avvicina il Crocifisso di Casale, piuttosto che a quelli di Vercelli e di Pavia, al Cristo ligneo in S. Savino a Piacenza. Per W. Arslan (1954) « il Crocefisso del Duomo di Casale è inconcepibile senza il passaggio dell'arte dell'Antelami »: il che equivale a spostarne la data nell'ultimo quarto del XII secolo. « Pre-antelamico » pare invece a L. Mallé (1960, 1962) mentre H. Decker (1958) ravvisa nelle Croci di Vercelli e di Casale caratteri «interamente ottoniani ».

Per la datazione del Crocifisso di Casale Monferrato occorre tenere presente un fatto storico: la sua provenienza, cioè, dalla Cattedrale di Alessandria. Nel 1215 gli Alessandrini entrarono vincitori in Casale ed « eversa urbe, corporibus SS. Evasii, Natalis, Projecti Alexandriam delatis, civitatem igne et ferro consumpserunt ». La vendetta si fece aspettare quasi due secoli, ma quando i Monferrini conquistarono Alessandria il 21 settembre del 1404 sotto la guida del famigerato Facino Cane, tosto riportarono a Casale le reliquie e si presero per giunta la Croce della Cattedrale (L. Madaro, 1926). E' presumibile quindi che il Crocifisso sia coevo, o comunque di età molto vicina alla edificazione di quella chiesa, iniziata nel 1170 ed eretta a sede vescovile nel 1175 per le insistenze di Galdino Sala, arcivescovo di Milano; insistenze giustificate dalla alleanza che univa Alessandria ai comuni della Lega Lombarda. Una datazione circa il 1170-75 (non molto lontana da quella proposta dal Francovich) e una origine lombarda del Crocifisso sarebbero perfettamente confacenti sia alle vicende storiche, sia ai caratteri stilistici dell'opera. In cui si trovano, sì, elementi di derivazione transalpina — del resto allora largamente circolanti nella valle padana — ma si trova anche una tendenza alla accentuazione plastica ed alla umanità espressiva che non ha, in quel momento, riscontro oltralpe. Più che una vera e propria derivazione dall'Antelami vi si può vedere un inizio di quelle aspirazioni e di quegli orientamenti che l'Antelami porterà alla piena maturazione artistica e spirituale.

Tavola III

Abramo sconfigge gli Elamiti, mosaico pavimentale (particolare)
Casale Monferrato, Duomo

Nel corso dei restauri condotti dal Mella in Duomo venne alla luce, sotto il presbiterio, un importante tratto di pavimentazione musiva. Il Mella stesso disegnò i mosaici e li pubblicò in un atlante, prima di trasportare i frammenti meglio conservati nell'ambulacro del Duomo, dove si trovano tuttora. Nel mosaico scoperto erano individuabili quindici soggetti; cinque, molto deteriorati, non furono conservati e li conosciamo dai disegni del Mella. I soggetti erano: un episodio della storia di *Eleazaro;* la *Caccia all'orso;* due *Grifoni affrontati* (tutti entro riquadri di varia misura); l'*Acephalus* e un *Uomo con uccello grottesco* (entro tondi). I soggetti rimasti sono: entro riquadri, *Abramo sconfigge gli Elamiti, Duello tra due guerrieri, Giona salvato. Nicanore vinto;* entro tondi la *Sfinge,* l'*Idria dalle sette teste,* il *Pigmeo e la Gru,* la *Lotta con l'orso,* l'*Antipode,* il *Pescatore.*

I soggetti sono tratti da due fonti principali: la Bibbia e le invenzioni di un naturalismo favoloso, derivanti quest'ultime dalle numerose filiazioni medioevali di Plinio forse più che da Plinio stesso. Il quale comunque ricorda nella *Naturalis Historia* gli Acefali, gli Antipodi e la lotta dei Pigmei con le Gru. Comello-Ottolenghi (1919) hanno visto una allusione ad eventi contemporanei nel *Pescatore,* interpretando (sulla scia del Porter) le lettere QVALE / LARCA/ DESAN/ VA come un riferimento all'arca di S. Evasio. Del resto, di tutti quei soggetti che non sono chiaramente riconoscibili dalle iscrizioni apposte, sono state date interpretazioni assai varie, soprattutto in rapporto a possibili significati simbolici. Trattandosi però di frammenti, e non di un intero pavimento musivo, le spiegazioni rischiano di esser arbitrarie o, nel migliore dei casi, parziali.

Non si sono avute indicazioni concordi nemmeno circa l'età dei mosaici. Il Darten (1865-1868) ed E. Aus'm Weerth (1873) li datarono nel secolo XI; A. K. Porter (1917), P. Toesca (1912, 1927), N. Gabrielli (1935) nel secolo XII; nella prima metà del XIII invece Comello e Ottolenghi (1919), A. M. Brizio (1942), L. Mallé (1960, 1962). La datazione tarda pare, attualmente, prevalere tra gli studiosi: tuttavia ha contro di sè un dato di fatto, giustamente rilevato da V. Tornielli (1963) sulla scorta di un manoscritto del canonico G. Rho che seguì e descrisse i restauri del Duomo. I mosaici, cioè, furono rinvenuti sotto due successivi strati di pavimentazione: dovevano quindi appartenere alla primitiva edificazione della chiesa, precedente all'incendio del 1218. La prima consacrazione di S. Evasio avvenne nel 1107; i mosaici possono essere posteriori, anche di qualche decennio a questa data; non però appartenere alla ricostruzione del XIII secolo. Comello-Ottolenghi pensarono che l'iscrizione inserita nel tondo del *Pescatore* alludesse alla ripetizione, in esso, di « alcuno di quei motivi decorativi » figurati « sulla tomba o arca di S. Evasio ... non più in potere dei Casalesi » perchè trafugata dagli Alessandrini vincitori. Ma ben difficilmente si sarebbe ricordata una così cocente umiliazione e, se davvero l'iscrizione allude all'arca del Santo, questa doveva essere ancora a Casale.

I confronti stilistici con mosaici pavimentali della regione padana, appartenenti a luoghi e momenti diversi (Duomo di Acqui, S. Salvatore di Torino, S. Michele di Pavia, S. Savino di Piacenza, S. Maria Maggiore di Vercelli) indicano affinità, più notevoli che con qualsiasi altro esempio, coi mosaici di Vercelli. I frammenti di Casale sono, rispetto a quelli, più schematici, con tinte meno delicate e un ritmo più slegato dell'azione: si tratta però soprattutto di differenze di qualità, indicanti come le due opere siano state eseguite da maestranze diverse, restando notevole la concordanza dei temi e dell'impianto compositivo. La datazione dei mosaici di S. Maria Maggiore di Vercelli è abbastanza controversa: prevalendo per lo più la data 1140-48 su quella letta, in un tratto ora perduto, dal Ranza (1785) ed accettata dal Toesca: 1040. In ogni caso i mosaici di Casale dovrebbero essere successivi a quelli di Vercelli e, probabilmente, della metà del XII secolo.

L'episodio di *Abramo* è tra i frammenti più ampi e meglio conservati, con spunti di vivace evidenza narrativa e decorativa. Anche negli altri frammenti, del resto, l'intento decorativo prevale; giustificando certa ripetizione semplificata di cadenze e di linee, probabilmente calcolata in vista di un effetto complessivo che oggi non ci è più dato di cogliere.

Tratti del pavimento musivo romanico erano già venuti in luce nel Settecento, nei lavori di « ammodernamento » del Duomo. Ne dà notizia il Deconti, senza specificare i soggetti: sicchè non si sa se siano gli stessi poi ritrovati dal Mella, od altri perduti.

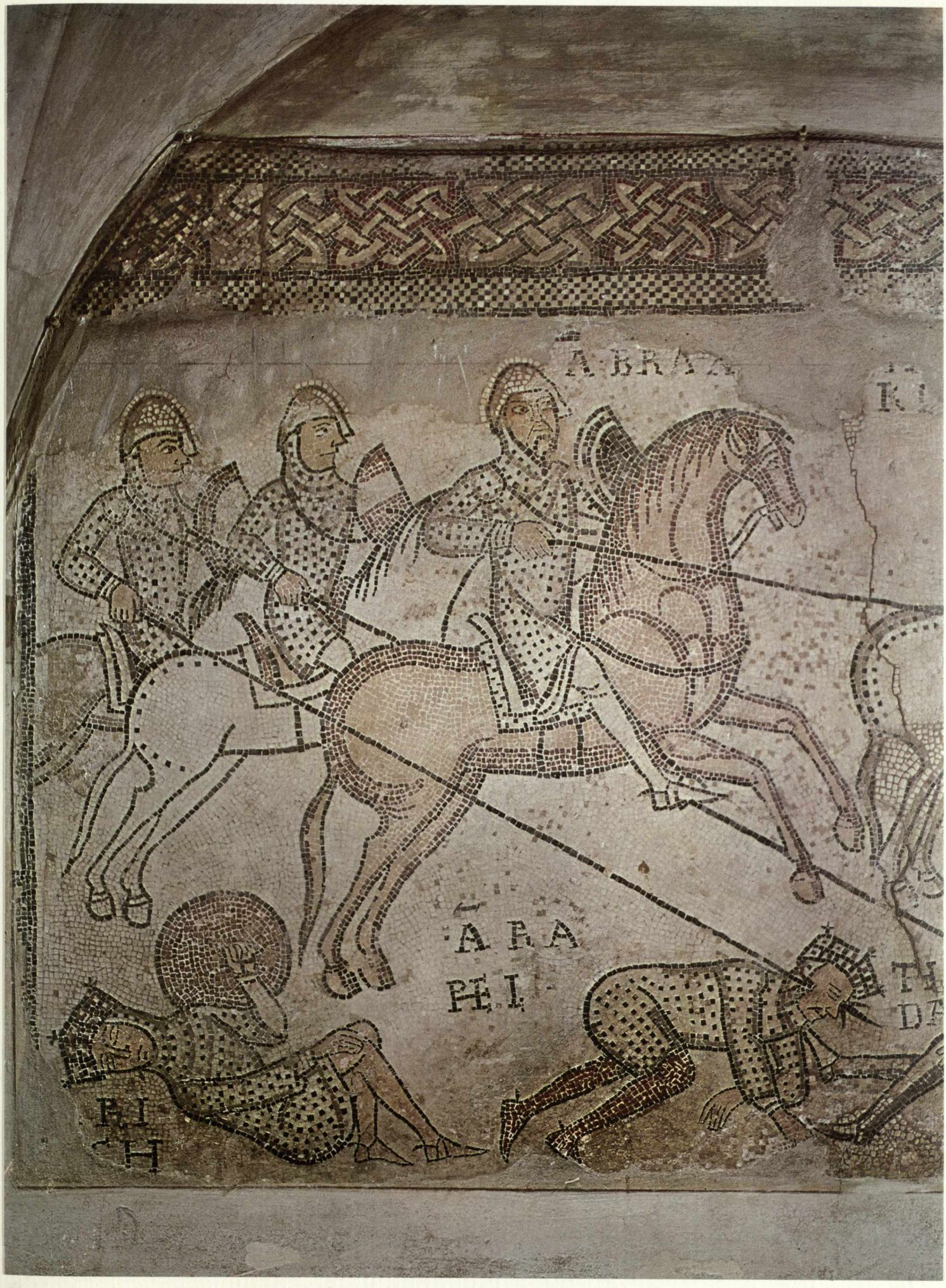

ABRA
ARA
PHI

Tavola IV

Reliquiario del piede di S. Margherita d'Antiochia.

Casale Monferrato, Duomo

« Una teca fatta a forma di piede colla parte superiore d'argento indorato, finiente alla punta con puro cristallo, che ferma e lascia vedere le dita del piede e colla parte inferiore di bronzo o rame, ornata nel tronco al di sopra coll'effigie scolpita della Santa (Margherita d'Antiochia) e con due scudetti accanto a quello alla destra delle armi inquartate de' Paleologi... da noi riconosciuta essa reliquia consistente nel piede tutto intero e collegato co' suoi tendini e nervi, e pelle essiccata e nelle ossa slogate della cavicchia e calcagno, il che tutto abbiamo riverentemente collocato di nuovo nella sua stessa teca coll'ordine di prima e chiuse a dovere con nastri e sigilli in cera rossa di Spagna col solito nostro impronto ». Così si legge nella dichiarazione del vescovo Carlo Vittorio Ferrero che il 30 ottobre 1804 depositò nel Duomo di Casale la reliquia, rimossa dalla chiesa di Crea « pei pericoli occorrenti ».

A Crea la teca era esposta nella stessa cappella ove era, ed è tuttora, venerato il simulacro miracoloso della Vergine portato secondo la tradizione da S. Eusebio. Accanto si apre la cappella dedicata a S. Margherita: la presenza della reliquia a Crea è quindi in diretto rapporto col culto della Santa. La sua precisa origine non è documentata, anche se il piede è ricordato da quasi tutte le antiche fonti: il Massino (1590), il Coltella (1606), l'Alghisi, l'Andreozzi (1683). Questi afferma, seguendo del resto il Massino, che « il piede di S. Margherita in carne (stuporoso portento dell'Onnipotenza Divina) » fu « gratuita oblazione fatta del mille trecento, e ottantadue da Giovanni Settimo Marchese di Monferrato, e Margherita sua moglie... in occasione, che vennero a visitare questo Santissimo luogo ». Senonchè il marchese Giovanni (settimo dei Paleologi, numerati da Teodoro I e senza tener conto del variare dei nomi propri) regnò dal 1445 al 1464. Se l'Andreozzi — come è possibile — vide negli archivi di Crea qualche carta relativa alla reliquia, ne dovette legger male la data. L'identificazione dei personaggi, tuttavia, è convincente perchè permette di datare il dono tra il 1458, anno delle nozze di Giovanni con Margherita di Savoia, e il 1464: termini che concordano coi caratteri stilistici della teca. Sono state fatte altre ipotesi: già ricorre nella dichiarazione del vescovo Ferrero l'identificazione dei donatori coll'avo di Giovanni, Teodoro, e la sua seconda moglie, la Beata Margherita di Savoia. Ma Teodoro morì nel 1418, e la teca è certamente posteriore. Lo scudetto con le armi dei Paleologi è inquartato allo stesso modo mostrato nelle monete di Guglielmo IX (cfr. N. Gabrielli, 1935; *Corpus Nummorum Italicorum*). Siccome però tanto lo scudetto quanto la lamina sbalzata figurante S. Margherita sembrano aggiunti, e non nati con l'opera, sarebbe avventato trarne una indicazione cronologica.

I reliquiari quattrocenteschi che riproducono al naturale parti del corpo umano, corrispondenti alle venerate reliquie in essi custodite, sono numerosissimi in Piemonte. A Casale stessa, in Duomo, si conservano i busti e i bracci di S. Evasio e di S. Proietto, i busti di S. Natale e di S. Orsola. Opere tutte di notevole pregio artistico, nessuna delle quali però possiede il fascino ambiguo di questa, che a Crea si porgeva « à baciare in segno di devotione à Passeggieri ». Il piede « col quale generosa Amazone racchiusa in oscura carcere calpestò il Drago d'Averno » (Andreozzi, 1683) si intravede fra i tremuli riflessi cristallini, i preziosi bagliori metallici della teca: « pelle essiccata » ed ossa scheletrite che un gusto sottilmente macabro, confinante col surreale, ha trasformato in parte integrante dell'opera d'arte e del suo effetto decorativo.

Nel Metropolitan Museum di New York si conserva una custodia di reliquiario a forma di piede, con le *Storie di S. Margherita.* La coincidenza è, per lo meno, singolare; anche se non si può essere certi che vi sia una relazione tra questo oggetto e la teca di Crea.

Tavola V

Guglielmo VIII Paleologo, marchese di Monferrato (particolare)

Chiesa di Crea, cappella di S. Margherita

La cappella di S. Margherita (cfr. Tav. IV) fu decorata nel XV secolo con un ciclo di affreschi: sulla volta, i *Dottori della Chiesa;* ai lati e nelle lunette, *Storie di S. Margherita d'Antiochia;* sulla parete di fondo, dietro l'altare, la *Vergine col Bambino tra i SS. Margherita, Pietro, Eusebio e Paolo,* in forma di trittico affiancato da ritratti d'oranti.

I personaggi raffigurati ai lati del trittico furono identificati da F. Negri (1902): a sinistra Guglielmo VIII di Monferrato e i consiglieri marchionali Fra' Percival e Guglielmo di Biandrate S. Giorgio, Giovanni Grosso; a destra Bernarda de Brosse, terza moglie di Guglielmo, con le figliastre Giovanna e Bianca, nate dai precedenti matrimoni del Marchese con Maria di Foix ed Elisabetta Sforza. La data — almeno per il trittico ed i ritratti — può essere quindi stabilita entro limiti abbastanza ristretti, cioè tra il 1474 (matrimonio di Bernarda) e il 1483 (morte di Guglielmo); probabilmente verso il 1479, quando Giovanna, tredicenne (è l'età che dimostra nel ritratto) andò sposa a Ludovico II di Saluzzo.

G. Giorcelli (1900) assegnò gli affreschi della cappella a Cristoforo Moretti, la cui attività è documentata a Casale nel 1469-74; F. Negri (1902) attribuì i ritratti a scuola di Ambrogio de Predis, mentre il trittico gli parve di altra mano. N. Gabrielli (1934) attribuì il trittico a Benedetto Bembo, i ritratti ad Ambrogio de Predis, le *Storie di S. Margherita* e i *Dottori della Chiesa* a due anonimi maestri lombardi. G. Rosa (1938-39) ripropose il nome di Cristoforo Moretti. A. M. Brizio (1942) giudicò gli affreschi opera di un artista legato a « quella stessa maniera da cui sono fra loro imparentati un Lorenzo Fasolo da Pavia, un Luca Baudo da Novara, un Macrino d'Alba ». Ad eccezione dei *Dottori,* li ritenne eseguiti da un'unica mano. « Di non unica mano e di gusto e cultura diversi » parvero invece a L. Mallé (1952-53) che respinse le connessioni ipotizzate da L. Ragghianti (1949) tra parte degli affreschi di Crea, l'*Adorazione del Bambino* frescata in S. Francesco di Rivarolo Canavese e le tavolette di *Santi* nell'Istituto Rosmini a Stresa.

Questi cenni riassuntivi indicano a sufficienza la complessità della questione, che richiederebbe uno studio esteso e particolareggiato. In ogni caso però è chiara la differenza, di tempo e di qualità, che esiste tra gli affreschi della cappella. Più antichi, e riferibili soltanto a pittori di secondo piano tra Piemonte e Lombardia, quelli delle *Storie di S. Margherita* e dei *Dottori della Chiesa;* più avanzati, sia come tempo sia come aggiornamento culturale, il trittico e i ritratti, opera entrambi di uno stesso artista, certo di notevoli capacità e di singolare forza espressiva. Lo stupendo ritratto di Guglielmo, orgogliosamente campito sullo sfondo dei colli monferrini e del Castello di Casale, prova queste qualità nel modo più persuasivo.

(La trattazione segue a Tavola VI).

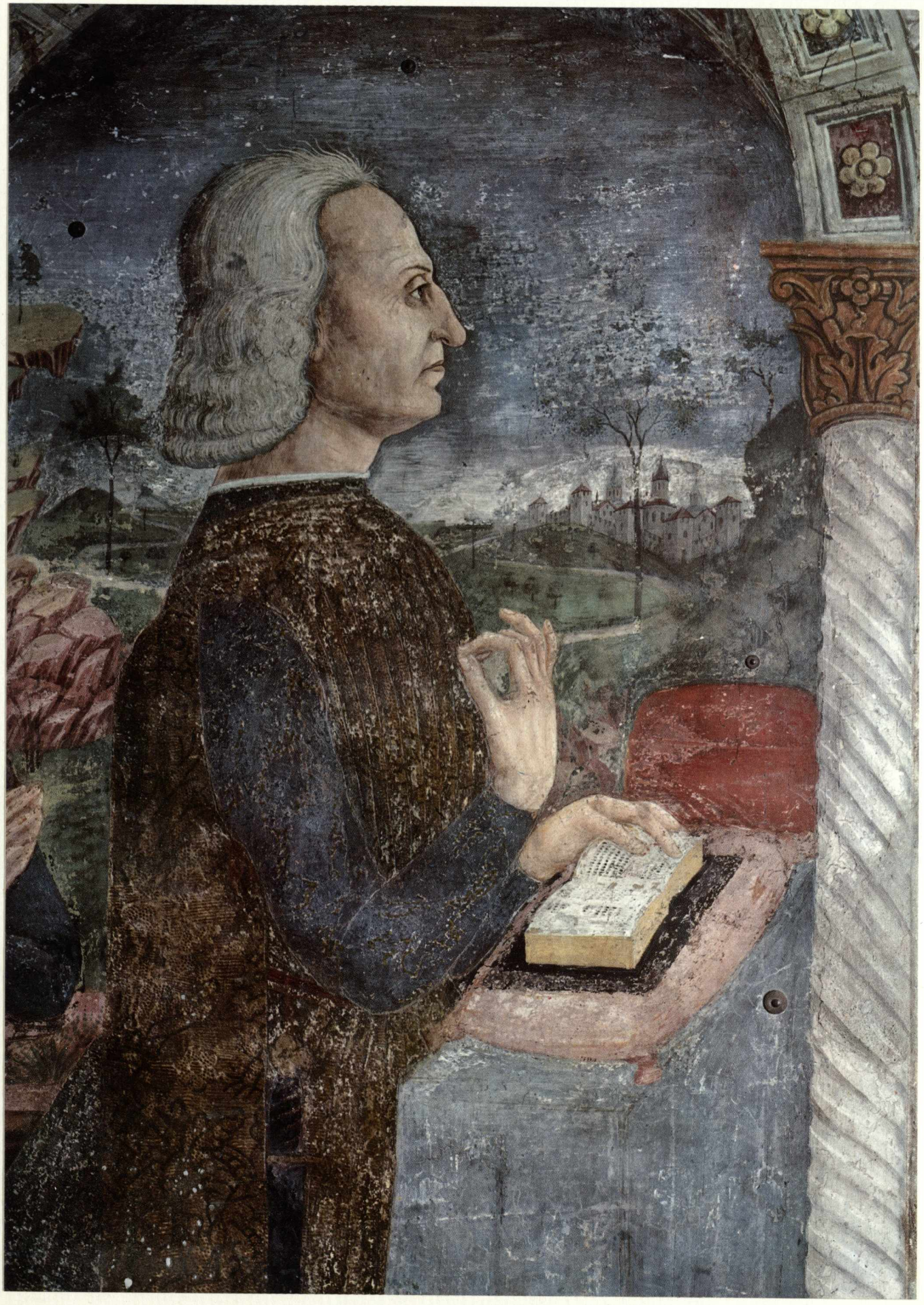


Tavola VI

I SS. Eusebio e Paolo; Bernarda de Brosse, Giovanna e Bianca Paleologhe

Chiesa di Crea, cappella di S. Margherita

(Continua da Tavola V).

S. Butler (1888, 1894), descrivendo il Santuario di Crea, aveva ricordato nella Chiesa « una cappella con affreschi di Macrino d'Alba ». Tale generico accenno non ebbe, allora, eco. Successivamente N. Gabrielli (1934) notò nel trittico centrale « rispondenze con le opere di Macrino », e l'ipotesi che parte almeno degli affreschi di Crea potesse essere opera di Macrino si presentò ad A. M. Brizio (1942) « con insistenza allettante ».

Una esplicita e convinta attribuzione dei ritratti e del trittico a Macrino d'Alba è stata formulata (comunicazione orale) da Giovanni Testori. In effetti qui sono presenti, sia pure in forma incipiente e come avvolti in un bozzolo arcaizzante, molti elementi che poi si dipaneranno nell'opera nota e matura di Macrino: la molteplicità degli stimoli formativi, trascorrenti dalla componente lombardo-foppesca alla conoscenza, diretta o mediata, della cultura artistica della Italia centrale nelle sue più varie accezioni (ferrarese, toscana, romana, umbra); la sensibilità intensa per il colore; il fermo disegno; l'attitudine di incisivo ritrattista; la severità morale e spirituale -carattere, questo sì, ben piemontese. Macrino fu legato a vari personaggi della corte di Monferrato: ad Annibale Paleologo che ritrasse nel trittico datato 1499, un tempo a Lucedio ed ora presso il Vescovo di Tortona; a Giovanni Biandrate di S. Giorgio, committente della pala datata 1503 nella chiesa di Crea; probabilmente ai marchesi Guglielmo IX e Anna d'Alençon se, come pare convincente, i loro ritratti nel convento di Crea sono di sua mano (vedere per questi le Tavv. XIII e XIV).

Resta pur sempre da superare, per assegnare a Macrino i ritratti ed il trittico nella cappella di S. Margherita, lo scoglio dei dieci-quindici anni intercorrenti tra essi e la sua prima opera datata, il trittico già nel Memorial Hall di Filadelfia ed ora nel Museo civico di Torino, ch'è del 1494: non esistendo tra i due termini collegamenti d'opere note che possano far da ponte in questo spazio vuoto.

La proposta di G. Testori merita tuttavia una considerazione attenta: apparendo insolita la vicenda di Macrino, d'un artista cioè che conosciamo soltanto maturo con uno stile di scarsissime variazioni, mentre la stessa complessità dei suoi diramati interessi culturali presupporrebbe un laborioso sviluppo formativo. L'ipotesi, d'altra parte, orienterebbe in una precisa direzione lo studio dei molteplici intrecci di correnti artistiche che si verificarono in Monferrato nell'ultimo quarto del XV secolo, e che ebbero echi notevoli nell'intera arte piemontese.

L'Andreozzi (1683) ricorda che la cappella di S. Margherita era stata « dipinta con tutto il suo Martirio, essendosi dopo alquanto tempo mutata l'Ancona », sostituita da altra, « opera della Figlia del Moncalvo ». Purtroppo, per infiggere al muro questa tela, fu danneggiato il trittico affrescato; quando la si rimosse, nel secolo scorso, ci si avvide che erano andati perduti senza possibilità di recupero i busti delle Sante, il capo del Bambino, il braccio destro del S. Paolo. Molto meglio conservati sono, fortunatamente, i ritratti.

Tavola VII

Croce stazionale del Cardinale Teodoro Paleologo (particolare)

Casale Monferrato, Duomo

Scrive il canonico Giuseppe Deconti nel suo *Ritratto della città di Casale*: « Si mostra in questa Sagrestia una antica Croce d'altare lavorata in squisito gusto gottico in rame dorato con ornati e figure d'argento e diversi smalti, dono splendido del Cardinal Teodoro di Monferrato, che vi fé pure porre nel piede gli stemmi del Serenissimo suo casato ». Gli scudetti a smalto ornano tuttora il piede di questa Croce, e confermano la narrazione del Deconti. Teodoro Paleologo era figlio del Marchese Gian Giacomo e di Giovanna di Savoia, fratello di Giovanni, Guglielmo e Bonifacio che successivamente regnarono sul Monferrato. Nel 1457 fu investito della Commenda della Abbazia di Lucedio (Irico, 1748; Sincero, 1897; Colli-Negri, 1914); nel 1466 fu creato Cardinale. Si narra che in questa occasione egli donasse la Croce alla basilica evasiana; in ogni caso il dono avvenne prima del 1484, anno in cui morì ad Asti per la ferita involontariamente infertagli al polso da uno scalco che lo serviva a mensa.

La Croce è tra i più begli esempi di antica oreficeria sacra esistenti in Piemonte. E' altissima (m 1,73) e di elaborata struttura. Il piedestallo, a base esagonale, è contornato in basso di una fascia decorata con quadrifogli a traforo. In ognuno dei sei spicchi, divisi da un ornato di foglie d'acanto, sono inseriti medaglioni quadrilobi. Tre di essi racchiudono una stella, gli altri tre le immagini, a forte sbalzo, dei Santi Protettori di Casale Monferrato: Evasio, Natale e Proietto. Al di sopra sono i tre scudetti a smalto con gli stemmi Paleologi, già ricordati dal Deconti.

Il piedestallo termina con un nodo a forma di sfera che reca « a rilievo cespi espansi di acanto, fra i quali stanno medaglioni circolari, che sono adesso lisci, ma che un tempo erano certo ricchi di smalti colorati » (V. Viale, 1939).

Sopra il piedestallo si innesta una edicola-reliquiario a forma di tempietto o tabernacolo, con tre successivi ordini di finestrelle gotiche, divise in basso da contrafforti molto aggettanti dinanzi ai quali sono poste statuette di Santi. Le finestrelle dell'ordine inferiore, sormontate da angeli in gloria, a tutto rilievo, sono decorate con vetri dipinti ad imitazione illusiva delle vetrate da chiesa. Si distinguono le immagini della Madonna col Bambino e di Santa Caterina d'Alessandria; dei Santi Pietro e Paolo; Cristoforo ed Antonio Abate; Lorenzo e Stefano. Due finestrelle mancano di queste decorazioni. Alla base dei pinnacoli che dividono le finestrelle dell'ordine mediano sono effigiati, in busti ad altorilievo, i Dottori della Chiesa.

La Croce vera e propria è infissa sulla cuspide del tempietto. Nel recto sono figurati: al centro Gesù crocifisso; alle estremità delle braccia, entro medaglioni, il Pellicano (simbolo di Cristo), S. Giovanni Battista, la Vergine Addolorata, S. Giovanni Evangelista. Nel verso al centro è rappresentato Dio Padre; alle estremità delle braccia sono i simboli degli Evangelisti Giovanni, Marco e Luca e S. Maria Maddalena.

La complessità del lavoro è tale che si deve ritenere la Croce eseguita in qualche primaria bottega di oreficeria. N. Gabrielli (1935) pensò a « qualcuna delle botteghe di orafi stranieri venuti a Milano nella seconda metà del Quattrocento ». Opinione analoga fu espressa da L. Mallé (1960-62). E' noto infatti come a Milano e, più genericamente, in Lombardia fiorisse l'arte orafa nel periodo delle signorie viscontea e sforzesca (Malaguzzi-Valeri, 1917).

(La trattazione segue a Tavola VIII).

Tavola VIII

Croce stazionale del Cardinale Teodoro Paleologo (particolare)

Casale Monferrato, Duomo

(Continua da Tavola VII)

La Croce del Cardinale Teodoro Paleologo presenta, indubbiamente, affinità con opere di oreficeria lombarda, anche se queste non sono sufficienti a stabilirne con certezza il luogo di provenienza. Artefici milanesi operavano anche fuori dei confini, ad esempio Matroniano de Filippis, che risiedeva a Savigliano ed è l'autore dell'Ostensorio datato 1447 nel Duomo di Asti, lavoro di raffinatissima fattura (V. Viale, 1939).

Un raffronto tra la Croce di Casale Monferrato e le oreficerie di sicura esecuzione lombarda può essere indicativo, ma non conclusivo. Le somiglianze con il Reliquiario di Santa Croce nel Duomo di Vigevano o l'Ostensorio del Duomo di Monza sono abbastanza generiche. La struttura architettonica degli oggetti è comune a buon numero di oreficerie sacre in Piemonte, in Lombardia, in altre regioni d'Italia e d'oltralpe; i modi di sentito goticismo sono abituali, e a lungo perduranti, nell'arte orafa. Esiste tuttavia un'opera che ha specifici punti di contatto con la Croce di Casale: l'Ostensorio nel Museo del Castello Sforzesco di Milano, un tempo conservato nella Collegiata di S. Lorenzo a Voghera (Casalis, 1854; Toesca, 1908; Malaguzzi-Valeri, 1917; Morassi, 1936; *Kunstschätze des Lombardei,* 1948-49; F. Rossi, 1956; G. Rosa, 1956; *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza,* 1958). Qui si riscontrano concordanze veramente significative: gli angeli che circondano l'edicola dell'Ostensorio si ritrovano, pressochè identici, sulle finestrelle del primo ordine del tempietto sorreggente la Croce; la disposizione e la forma dei pinnacoli è in tutto analoga; similissima la decorazione dei piedestalli. Inoltre la data certa dell'Ostensorio (1456) è prossima a quella attribuita, per antica tradizione, alla Croce: 1466.

Probabilmente un tempo anche l'Ostensorio aveva alle finestrelle vetri decorati e dipinti, come sono quelli della Croce di Casale. Che sono stati avvicinati, sia da N. Gabrielli (1935), sia da L. Mallé (1960, 1962) al gusto lombardo, nell'orbita degli Zavattari.

Si può ragionevolmente concludere che la Croce del Cardinale Teodoro pare opera di un orefice lombardo; talune inflessioni di gusto transalpino si possono riferire ad una generica influenza, comune nelle nostre regioni settentrionali, dell'arte nordica: senza per questo supporre che l'artefice fosse di origine straniera. E' possibile una provenienza da bottega milanese, ma non certa, tuttavia.

La Croce è stata probabilmente ritoccata in alcuni punti: soprattutto il Crocifisso, di uno stile più avanzato rispetto alle altre figurazioni, fa pensare se non ad una sostituzione almeno ad un restauro cinquecentesco. Tracce di restauri si trovano pure nei simboli degli Evangelisti, al termine dei bracci della Croce: sembrano essere stati staccati, quindi reinseriti con qualche difficoltà e forse anche con qualche mutamento di posizione.

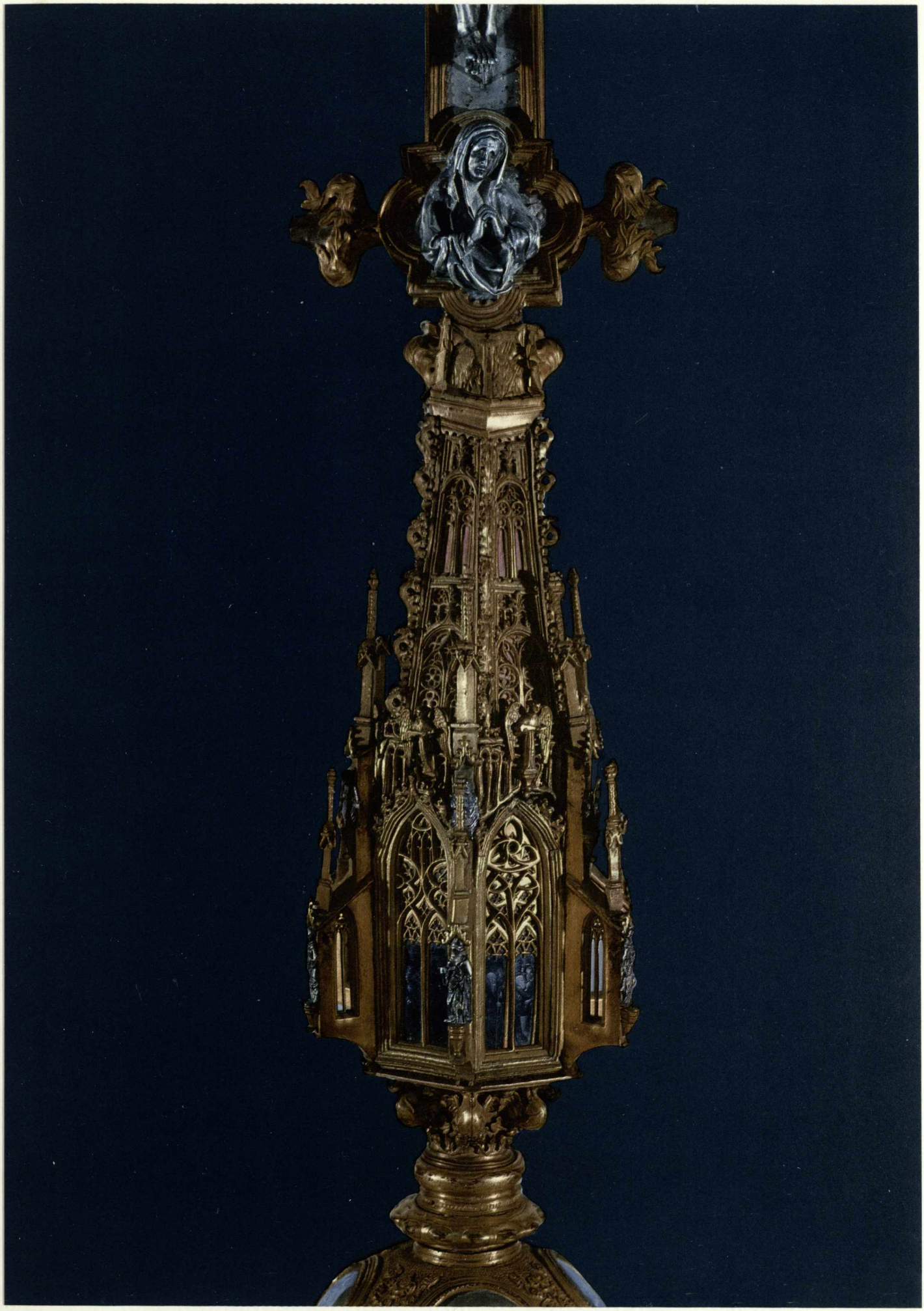


Tavola IX

Bartolomeo Rigossi

Il marchese Guglielmo VIII in orazione (Antifonario XI, foglio 3; particolare)

Archivio capitolare del Duomo, Casale Monferrato

Tra i molti preziosi codici conservati nell'Archivio capitolare del Duomo di Casale sono tredici corali pergamenacei miniati che « comprendono tutto il ciclo liturgico annuale della Messa e del Vespro » (P. Guerrini, 1933). L'antifonario XI, di fogli 257, reca al foglio 3 nell'iniziale A dell'antifona « Aspiciens a longe » una miniatura raffigurante il marchese Guglielmo VIII, inginocchiato sul terrazzo del Castello di Casale, in orazione dinanzi al Padre Eterno. Nello sfondo si vede il Po, sulla cui riva si sta svolgendo una caccia al cervo: spettacolo allora non inusitato in quel luogo.

Il nome del Marchese è scritto sul muricciolo che delimita il terrazzo: GVILIELMVS MARCHIO. Nella fascia ornata con fregi di fiori e frutti che incornicia la pagina sono inseriti gli stemmi dei Paleologi, degli Aleramici e della famiglia Tebaldeschi, cui appartenne Bernardino, primo Vescovo di Casale (F. Negri, 1904; P. D'Ancona, 1916). Su un nastro intrecciato alla lettera iniziale è la scritta: BARTOLOMEVS RIGOSSIB PINSIT. In una tarda postilla a pie' di pagina la scritta è interpretata: *Bartholomeus Rigossi Brix* (ianus) *Pinxit* (Cfr. N. Gabrielli, 1935; P. D'Ancona - E. Aeschlimann, 1949). A. Baudi di Vesme (*Schede*) ritenne che tale interpretazione fosse errata, e pensò che il Rigossi fosse un valsesiano. V. Viale (1939) lesse « De Grossi », pur avvertendo non potersi la scritta riferire al miniatore parmense Bartolomeo De Grossi, morto « lo stesso anno 1464, in cui Guglielmo diveniva Marchese ». La miglior lettura della scritta pare essere quella « (de) Rigossibus », che compare sia nelle schede, redatte da G. Muzzioli, della *Mostra della Miniatura* a Roma (1953), sia in *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano, 1958) nella scheda redatta da R. Cipriani.

In ogni caso i dati stilistici indicano un miniatore strettamente collegato alla fiorentissima scuola lombarda, « meno elegante, ma affine al Maestro di Ippolita » (Sforza) (R. Cipriani, *op. cit.*). Tale supposizione è appoggiata dalle relazioni di amicizia e di parentela intercorrenti tra il marchese Guglielmo e gli Sforza; nonchè dalla considerevole immigrazione di artisti lombardi a Casale durante il suo regno.

La presenza dello stemma Tebaldeschi indica che la data non può essere precedente al 1474, anno in cui il venticinquenne Bernardino fu creato Vescovo di Casale; né, d'altra parte, si può oltrepassare il 1483, anno della morte del marchese Guglielmo. Molto probabilmente il corale fu donato al Duomo da Guglielmo stesso, quando Casale fu eretta a sede vescovile.

Dono del Marchese (che, come è noto, era un appassionato bibliofilo) si ritiene sia anche un rarissimo incunabulo miniato conservato nella Biblioteca Capitolare del Duomo, il *Decretorum Codex sub Sixto IV instauratum,* opera del canonico Alessandro Nevus, stampata a Venezia nel 1474 a cura di « Nicolai Jensen Gallici ». Le miniature del codice, eseguite in uno « stile » che « deriva dai maestri veneti » (N. Gabrielli, 1935) non sono integralmente conservate. E' qui riprodotta a pag. 3 quella del frontespizio, figurante l'autore che offre il libro al Pontefice.

ps. Saluum.
GV
MA
PTOLOMEVS
PINSIT
BARTHOLOMEUS RIG

Tavola X

Martino Spanzotti e bottega: *Annunciazione,* vetrate

Torino, Museo civico (dalla chiesa di Crea)

Le due vetrate erano nella sacrestia della chiesa di Crea. In seguito ad una modifica apportata alle finestre furono rimosse, sulla fine del secolo scorso, dalla loro collocazione originaria e nel 1951 le acquistò il Museo civico di Torino.

F. Negri (1892) pubblicò le lunette come opere di Martino Spanzotti, il quale, da un documento, risultava esser stato anche « pictor vidriatarum ». V. Viale (1939) non attribuì le vetrate « proprio allo Spanzotti », pur riconoscendovi « la sua influenza e la sua maniera »; ne indicò la data verso il 1485. L. Mallé (1952-53) vi rilevò una certa gracilità nella composizione degli interni; successivamente però (1960, 1962, 1963) incluse le lunette tra le opere dello Spanzotti, collocandole in prossimità di tempo e di stile al trittico firmato nella Galleria Sabauda di Torino e all'*Adorazione del Bambino* nel Museo civico di Torino.

L'*Annunciazione* ha certo affinità strettissima con l'arte dello Spanzotti, tanto da potersi ritenere eseguita almeno nella sua bottega, da suoi disegni. Notevoli concordanze esistono, oltre che con le opere sopra indicate, con alcuni tra i più antichi riquadri del grande ciclo d'affreschi di S. Bernardino ad Ivrea, fondamentale per la definizione dell'arte e del mondo poetico di Martino. La datazione del ciclo è stata a lungo controversa; finchè M. Gregori (1954) e G. Testori (1958) hanno sostenuto e dimostrato con persuasivi argomenti ch'esso è precedente la fine del secolo; ritenendone anzi G. Testori probabile l'inizio circa il 1485. Ciò giustifica certe riprese quasi letterali, nelle vetrate, di motivi degli affreschi: il gesto delle mani della Vergine, dolcemente intrecciate, il capo chino con affettuosa modestia, ripresi dalla *Annunciazione* di Ivrea; mentre dalla *Natività* frescata vengono alle lunette i quadrelli del muro nella stanzetta della Vergine, le rupi scoscese e le gonfie nubi che appaiono dietro l'angelo Gabriele: da credere che disegni e cartoni esistenti nella bottega del maestro siano stati utilizzati per esse. Vi sono, certo, concessioni a quanto di ornato, se non di prezioso, è proprio dell'arte vetraria: un pavimento a mattonelle di variati toni, un leggio intagliato, l'ampio spiegarsi delle ali angeliche, l'avvolgersi nastriforme del cartiglio. Eppure anche nel trasferimento in chiave, per così dire, decorativa par ancora di avvertire come in un eco « il respiro e la profondità di sentimenti, il tremore e la gentilezza di una coscienza umana » (G. Testori), quella poesia cioè che, più spoglia e più alta, risuona ad Ivrea. Eco che tanto più ci commuove in quanto viene da un luogo, come Crea, così intimamente legato a Casale dove Spanzotti visse e operò, e dove nulla di lui è più rimasto. A Casale Martino, figlio di Pietro Spanzotti, pittore originario di Capanigo presso Varese, forse nacque; certo operò da giovane, fino al 1481, quando si trasferì a Vercelli. A Vercelli, secondo l'importantissimo documento ritrovato dal padre Bruzza (C. Colombo, 1883), nel 1490 prese nella sua bottega Giovanni Antonio Bazzi (il Sodoma) figlio di Giacomo « caligarius », impegnandosi ad insegnargli « artem pictoriam toto suo posse et Vidriatarum et aliarumque s(c)it »: risultando così provata una sua attività di maestro vetrario in data che dovrebbe essere di poco successiva alle lunette di Crea. A Casale Martino fa ritorno nel 1498; con Casale mantiene rapporti anche quando si trasferisce prima a Chivasso, poi a Torino, anche quando diventa pittore di Carlo II di Savoia. Nel 1511 Galeotto del Carretto (l'autore della *Cronaca del Monferrato,* in versi e in prosa, dedicata al Marchese Bonifacio) ed altri maggiorenti di Casale commettono a Martino un'ancona con la figura della Vergine, da porsi nella chiesa di S. Maria di Piazza; nel 1524 Spanzotti è pagato per una tavola figurante le *Stimmate di S. Francesco* per la chiesa di S. Francesco, sempre a Casale. Di tutto questo non resta che la memoria: distrutte le chiese di S. Maria di Piazza e di S. Francesco; disperse o distrutte le ancone, benchè quella di S. Maria fosse ancora stata vista da G. Deconti sul finire del Settecento; perduto perfino l'originale del documento del 1511, ricordato da V. Deconti (1839): par quasi che una incredibile malignità del destino si sia accanita a cancellare da Casale ogni traccia di questo suo grande cittadino. A parziale consolazione le vetrate che « sfidando l'ira dei tempi e dei Giacobini, non resistettero all'incoscienza artistica dei frati » (F. Negri, 1902), esistono ancora, sia pur lontane dal luogo per cui erano state ideate.

Tavola XI

Seguace di Martino Spanzotti: *La Vergine col Bambino e S. Anna* (particolare)

Casale Monferrato, Oratorio del Gesù

Questo dipinto è la parte centrale di un'ancona conservata al Gesù e figurante nei pannelli laterali S. Bernardino da Siena, S. Michele Arcangelo, S. Francesco e S. Giuseppe; nella lunetta in alto il compianto su Cristo morto. In due tondi a fianco della lunetta sono rappresentati l'Angelo annunziante e la Vergine annunziata; in altri tondi, inseriti tra gli scomparti laterali, busti di Francescani.

L'ancona si trovava nell'attuale collocazione già ai tempi del Deconti (*Ritratto della città di Casale*) che ricorda « nell'altare laterale, l'icona sulla tavola in varii spartimenti con l'effige tutte in fondo d'oro di M. V., S. Bernardino ed altri Santi dipinte con magnifico colorito, disegno, ed espressione ». Lo stesso Deconti aggiunge che l'ancona « credesi opera del rinomato Caroto veronese ». Evidentemente tale attribuzione non è oggi più sostenibile. F. Negri (1911, 1914) assegnò in un primo tempo la lunetta, poi anche i Santi laterali, a Martino Spanzotti, al quale riferì « in toto » la tavola P. Tommaso de' Minori (1933). Ma anche questa attribuzione non regge e infatti N. Gabrielli (1935) parlò di « mediocre » derivazione dallo Spanzotti, mentre V. Viale (1939) pur notando « la stretta simiglianza » tra il « ben raccolto gruppo » della lunetta e « alcune Pietà di Martino Spanzotti », rilevò la « modesta qualità della pittura ». Oltre che nella lunetta il collegamento con l'arte di Martino è chiaro anche nella tavola centrale, che dipende dal frammento con la *Vergine, S. Anna e il Bambino* nel Museo civico di Torino. Certo le differenze sono sensibili: il mirabile intreccio di mani femminili che, nel frammento spanzottiano, avviluppa il Bambino come in un bozzolo affettuoso e protettivo, qui non si ritrova; allo stesso modo che nella lunetta permangono gli schemi, ma non gli accenti di straziata tenerezza delle Pietà di Martino. L'ancona del Gesù, tuttavia, non è priva di qualche pregio: le si dovrà riconoscere almeno il « magnifico colorito » lodato dal Deconti.

Il frammento nel Museo civico di Torino è stato datato (L. Mallé, 1963) in connessione alle tavole della *Disputa al Tempio,* dello *Sbarco di S. Maria Maddalena,* dello *Sposalizio della Vergine,* conservate nella stessa raccolta: cioè verso il 1510-13. Per l'ancona del Gesù, V. Viale (1939) indica una data tra il 1515 e il 1525.

E' quindi ben difficile credere, con P. Tommaso de' Minori (1933), che l'ancona provenisse dalla chiesa del convento di S. Maria degli Angeli, costruito per interessamento di Guglielmo VIII Paleologo nel 1476, ed eletto a sede della Confraternita del Gonfalone nel 1492. Infatti nel 1503 la Confraternita si divise in due parti formando le compagnie del Gesù e di S. Michele, entrambe tuttora esistenti in Casale, che stabilirono nuove sedi in luoghi diversi. L'ancona è certamente posteriore al 1503, e fu quindi con tutta probabilità commessa dai Confratelli del Gesù per l'Oratorio in cantone Brignano dove si trasferirono e dove si trova attualmente il dipinto.

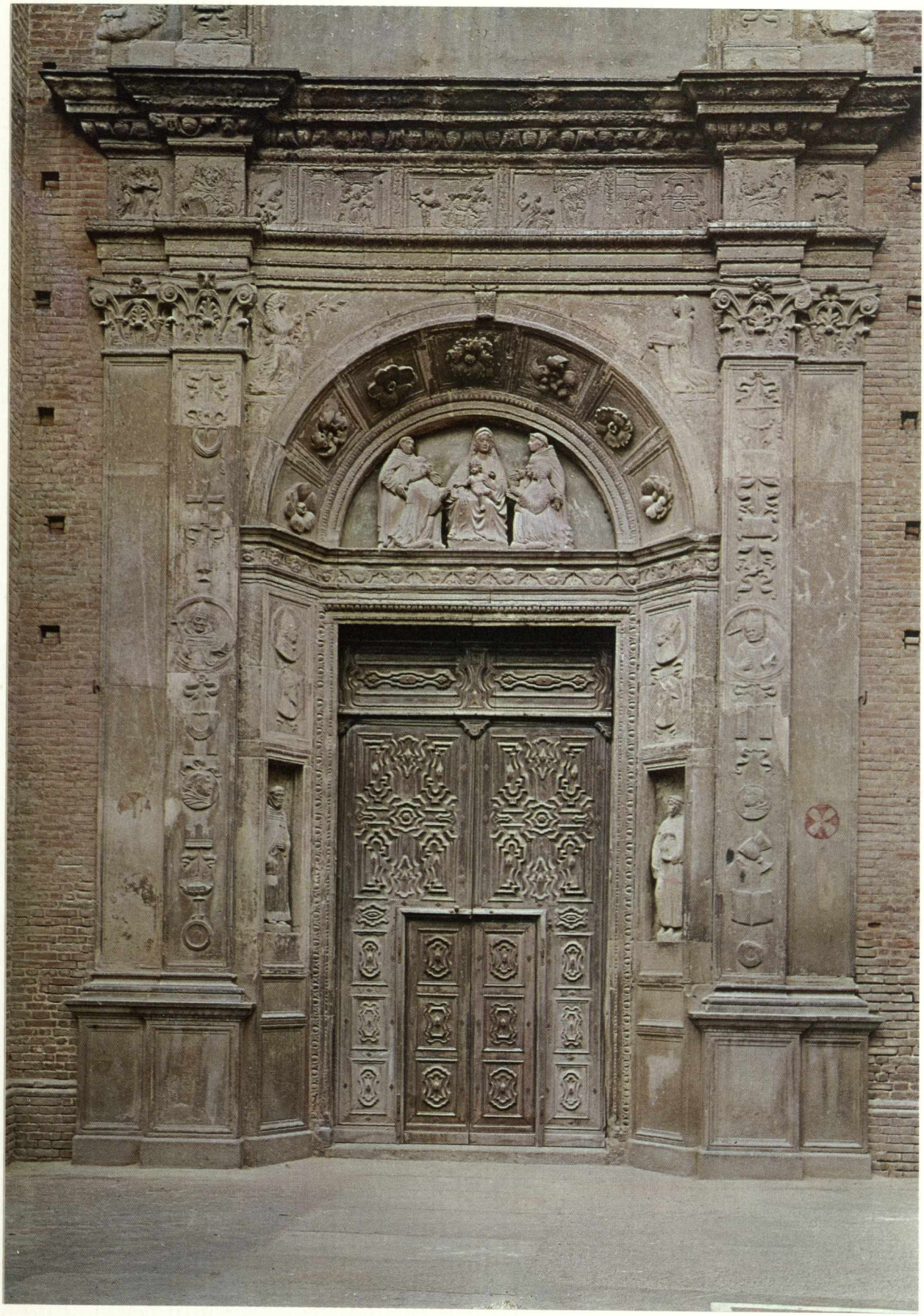
Tavola XII

La Vergine venerata dai Marchesi di Monferrato

Casale Monferrato, chiesa di S. Domenico (lunetta del portale)

La chiesa di S. Domenico fu eretta da Guglielmo VIII Paleologo, si dice in seguito ad un voto fatto nel 1469, se avesse avuto prole maschile dalla seconda moglie Elisabetta Sforza. Nacque invece una bambina, Bianca; ma l'opera fu comunque avviata. La posa della prima pietra avvenne nel 1472, a quanto informa una scritta che il padre Guglielmo Cavalli vide e trascrisse nel 1753: « 1472. Fundata fuit haec Ecclesia Divi Patri nostri Dominici, et praefatus piissimus Marchio (Gulielmus) primum lapidem posuit » (Cfr. G. Minoglio, 1900). La consacrazione avvenne soltanto nel 1513; la lunga durata della costruzione giustifica certe variazioni di caratteri stilistici nell'edificio. L'aspetto della facciata, iniziata in forme gotiche, fu modificato già ai primi del Cinquecento da un solenne portale in pietra tenera, di gusto rinascimentale. All'interno le strutture di pilastri, archi e volte seguono sistemi edificativi gotici, ma le proporzioni sono allargate e dilatate « tali da apparire piuttosto una bella opera del Rinascimento » (V. Tornielli, 1963). La decorazione interna fu terminata ancora più tardi, per cura di Margherita Paleologa, sposa di Federico Gonzaga: furono allora eseguiti gli affreschi di Gaudenzio Ferrari nel coro; in connessione di tempo, è probabile, con l'ancona dipinta per il Duomo (1534). Nel Seicento fu ridotta l'ampiezza delle cappelle della navata destra; nel Settecento furono rifatti il presbiterio ed il coro ad opera del Magnocavallo (cfr. Tavola XXX) e andarono purtroppo perduti così gli affreschi gaudenziani. Dei due chiostri del convento, uno è ancora oggi annesso alla chiesa; l'altro è incluso in edifici privati. La facciata, che era stata coperta da intonaco, fu restaurata nei primi anni del Novecento (F. Negri, 1904). Il nome dell'« abile statuario » che nel 1505 decorò il portale di « estesi, alti e sontuosi ornati, bassiriglievi e statue » (G. Deconti) era Giovanni Battista de Paris, ricordato in una lastra ora non più leggibile. Il de Paris risulta nel 1506 abitatore di Casale; nel 1510 e nel 1513 è attivo alla fabbrica del Duomo di Milano, dove sono nominati anche due altri membri della stessa famiglia, Giuliano ed Agostino. Già prima di lavorare, certo con collaboratori, al portale di S. Domenico si direbbe che questo scultore avesse avuto parte in analoghe imprese in Lombardia: sentiti echi dell'arte dell'Amadeo e del Briosco si riconoscono nell'opera; d'altra parte N. Gabrielli (1935) vi ha osservato concordanze con i portali del Duomo di Cremona e del Duomo di Como.

Nel portale di S. Domenico sono rappresentati attorno al rosone centrale i segni dello Zodiaco; sull'architrave, a bassorilievo di pittorica e gustosa definizione episodica, scene della vita di S. Domenico; ai lati della porta, entro nicchie, i SS. Domenico e Caterina da Siena; sulle lesene laterali ornati, busti e medaglioni di Santi; sopra l'arco trionfale l'Annunciazione; entro la lunetta la Vergine col Bambino venerata dai Marchesi di Monferrato, presentati da Santi domenicani. La memoria degli ultimi fasti della casa Paleologa rivive in queste figure di robusto spicco nonostante gli atteggiamenti cerimoniali. A sinistra, contro il fondo, è inginocchiato il fondatore della chiesa di S. Domenico, Guglielmo VIII « sagio, liberal, magnanimo » a quanto scriveva nella *Cronaca del Monferrato in versi* Galeotto del Carretto. Di fronte a lui è il fratello Bonifacio « iusto, benigno, placido et iocondo », cui passò nel 1483 il Marchesato, quando Guglielmo morì, deluso nella lunga speranza d'aver eredi maschi. A Bonifacio « ch'era l'ultima radice/ de la sua Casa quasi già finita » i figli sarebbero poi nati, dalla giovane moglie Maria di Serbia qui ritratta accanto a lui. E' ancora Galeotto che scrive: « Et come l'human seme, il qual periva/ d'Adamo et Eva pel commesso errore/ fu da Maria, del Cielo prima Diva,/ salvato generando el Salvatore/ non manco questa stirpe, ch'hor finiva/ restando senza erede et successore/ è restaurata per questa Maria/ ch'ogni or ne salva da malinconia ». E Guglielmo, il figlio tanto atteso e successo poi nel 1494, minorenne, al padre è figurato di fronte accanto allo zio: un adolescente gentile e delicato. Ma la fine della casa Paleologa era stata soltanto ritardata: Guglielmo IX morirà giovane nel 1518; il figlio suo e di Anna d'Alençon perirà tragicamente nel 1530; di poco gli sopravviverà il fratello di Guglielmo, Gian Giorgio. Con la casa Paleologa avrà termine l'indipendenza del Monferrato, che passerà sotto il dominio dei Gonzaga.



Tavole XIII e XIV

Gian Giacomo Alladio (Macrino d'Alba)

Guglielmo IX e Anna d'Alençon, Marchesi di Monferrato

Convento di Crea

Le due tavolette, che in origine dovevano far parte di una piccola ancona, erano nel secolo scorso appese all'esterno delle cappelle della Beata Vergine e di S. Margherita nella chiesa di Crea. Il Vesme identificò i personaggi ritratti con Giovanna, figlia di Guglielmo VIII Paleologo, e con Ludovico II di Saluzzo, suo sposo. Tale identificazione fu accolta da F. Negri (1902) che mise i quadretti in rapporto con i ritratti frescati nella cappella di S. Margherita (Tavv. V e VI) e attribuì gli uni e gli altri a scuola di Ambrogio de Predis. N. Gabrielli (1934) assegnò sia i quadri, sia i ritratti della cappella, al De Predis.

V. Viale (1939), osservando che i personaggi qui effigiati non avevano alcuna somiglianza fisionomica nè con Giovanna (quale appare a Crea negli affreschi già ricordati) nè tantomeno con Ludovico II (quale è figurato in più luoghi, ad esempio nella *Madonna della Misericordia* di Casa Cavassa a Saluzzo), propose a ragione di riconoscervi i marchesi Guglielmo IX ed Anna di Alençon. Questi si unirono in matrimonio nel 1508, lui di ventidue e lei di diciotto anni: l'età appunto che dimostrano i personaggi dei quadretti di Crea. Guglielmo IX è rappresentato, sia nelle monete sia nella lunetta della chiesa di S. Domenico a Casale (Tav. XII), con tratti assai simili. Molto indicativo è d'altra parte un ritratto di Anna d'Alençon, proprietà del conte Sacchi Nemours, in cui la marchesa appare « già vecchia, ma con lineamenti ancora ben marcati e similissimi al quadretto ». La stessa dama di Crea è riprodotta con altri personaggi della corte Paleologa su una tavoletta di soffitto nella casa di Anna d'Alençon a Casale: elemento, anche questo, assai probante. « Si riesce così a riportare al loro giusto tempo i due ritratti, e inquadrarli nell'arte piemontese, cui sicuramente appartengono », scriveva V. Viale, avanzando per essi l'attribuzione a Macrino d'Alba.

Le ragioni a sostegno non mancano. Macrino, è noto, era stato in rapporto con la corte di Monferrato. Ritratti figurano abbastanza di frequente nella sua opera, sia in accezione propria, sia in trattazioni ritrattistiche di personaggi sacri a cominciare dal S. Tommaso del trittico già a Filadelfia ora nel Museo civico di Torino, che è la sua prima opera datata (1494). I confronti con la coppia di donatori che figura in quel trittico, col ritratto di Annibale Paleologo commendatario dell'Abbazia di Lucedio nel trittico del Vescovato di Tortona (1499), col ritratto di *Cavaliere di Malta* (1499) nella collezione Morgan di New York, con le oranti della pala nel Municipio di Alba (1501), con il committente delle *Stimmate di S. Francesco* (1506) nella Galleria Sabauda di Torino, mettono in risalto le stesse doti di incisiva penetrazione, di sobria caratterizzazione dei lineamenti fisionomici e morali che si riconoscono nelle tavole di Crea.

V. Viale osservava in esse « una morbidezza di passaggi maggiore di quella che si ritrova di consueto » nelle opere di Macrino. Soprattutto per questo motivo A. M. Brizio (1942) non ritenne di accogliere l'attribuzione, pur senza proporre altro nome. Recentemente L. Mallé (1960, 1962) ha assegnato le tavolette di Crea a Martino Spanzotti, notandovi affinità con « un giovane in capelli, così come un tipo femminile all'estremo opposto » figurati nello *Sposalizio della Vergine* del Museo civico di Torino. Sarebbe allettante poter riconoscere a Crea — dove erano un tempo due vetrate spanzottiane (Tav. X) — un documento del massimo artista piemontese del tempo; senonchè le analogie rilevabili restano generiche, di costumi e di acconciature, non di sostanza pittorica. La distanza che separa questi ritratti dall'opera dello Spanzotti è di gran lunga più ardua da superare della, invero lievissima, sfumatura che può distinguerli dal linguaggio di Macrino. Tanto più che le tavolette sono al più presto del 1508, da porsi quindi tra le opere estreme di questo artista: l'ultimo suo dipinto datato essendo la pala, proprio del 1508, nella chiesa di S. Giovanni ad Alba. Ora, nel tardo Macrino, « la forma s'addolcisce, cerca perfino soffusioni, se non proprio atmosferiche almeno d'un chiaroscuro pittorico » (L. Mallé, 1960). Sicchè certa accentuata delicatezza dei ritrattini di Crea (peraltro meno sensibile in vecchie fotografie precedenti a restauri) si giustifica appieno e, rientrando in una linea di logico sviluppo, costituisce se mai un argomento a sostegno dell'attribuzione a Macrino.

Tavola XV

Cortile della casa di Anna d'Alençon

Casale Monferrato

« Si era sempre creduto e scritto che la proprietà della marchesa Anna » in Casale « fosse limitata al palazzo donatole dal cognato Paleologo (ora Trevisio) e destinata dalla Marchesa alle suore domenicane ». Ma qualche decennio fa, nel corso di restauri diretti dall'Ingegnere Vittorio Tornielli alla casa attigua di via Alessandria, un tempo proprietà dei marchesi Fassati ed ora appartenente alla famiglia Simonotti, vennero in luce « elementi che attestarono essere quella la dimora di Anna d'Alençon » (V. Tornielli, 1963). Scrostando l'intonaco del portico comparvero fregi cinquecenteschi dipinti sulle pareti esterne ed interne; più importante scoperta, fu messo in luce anche lo stemma Paleologo unito ai gigli araldici degli Alençon. Nè bastava: al primo piano « si restituì alla sua prima bellezza il grande salone... con soffitto di legno, formato da grandi travi, travicelli e tavolame portanti le tavolette inclinate su cui erano dipinti stemmi dei Paleologi, della marchesa Anna e di molte famiglie monferrine, i ritratti dei Paleologi, dei marchesi e delle famiglie amiche ». Si ebbe così una ulteriore conferma della destinazione antica dell'edificio.

Le decorazioni di soffitto a tavolette dipinte erano comuni a Casale e in Monferrato; tra i non scarsi esempi tuttora conservati, spicca quello del Palazzo, residenza estiva dei Paleologi, a Moncalvo. Un soffitto del genere esisteva, ai tempi del Deconti (*Ritratto della città di Casale*) anche in Palazzo Trevisio.

Tra i personaggi raffigurati nel salone della casa di Anna d'Alençon, due sono sicuramente identificabili: Anna e il consorte Guglielmo IX, le cui immagini sono esemplate sui ritrattini di Macrino d'Alba nella chiesa di Crea (cfr. Tavv. XIII e XIV). N. Gabrielli (1935) ha identificato in una dama Bernarda de Brosse, dal confronto con l'affresco che la ritrae nella cappella di S. Margherita a Crea (cfr. Tav. VI); sulla stessa base si può riconoscere in una fanciulla vista di profilo Giovanna Paleologa (N. Gabrielli, *op. cit.*, fig. 67, propose per essa il nome di Margherita figlia minore di Anna d'Alençon; ma la foggia della acconciatura è assolutamente desueta nel Cinquecento). Uno studio comparativo dei ritratti e degli stemmi o imprese che li affiancano potrebbe accrescere la lista dei riconoscimenti.

A parte l'indubbio valore storico e documentario, il restauro Tornielli è stato prezioso perchè ha, si può ben dire, rivelato un edificio tra i più insigni della capitale Paleologa. Una così perfetta, ritmica armonia di proporzioni e di strutture, di volumi e di colori forse non si ritrova, oggi, in alcun altro palazzo rinascimentale di Casale. E' questa una dimora in ogni senso « civile », dove il decoro aristocratico si traduce immediatamente in termini di nobiltà intellettuale, di rigoroso e sereno equilibrio artistico. Le aggiunte del Seicento (l'ingresso verso via Alessandria; le decorazioni di alcune stanze) e del Settecento (stucchi interni) non ne hanno troppo modificato gli originari caratteri architettonici. Valga, anche per l'avvenire, il voto espresso dalla bella iscrizione latina incisa, ai tempi di Anna d'Alençon, sull'architrave dell'antica porta d'accesso: *Domus maneat donec formica marinos fluctus ebibat et lenta testudo totum perambulet orbem.*

Tavola XVI

Reliquiario della Croce di Anna d'Alençon

Casale Monferrato, Duomo

Nel 1730 il Monastero delle Domenicane presso la chiesa di Santa Caterina — quello cioè che era stato « ampliato ed abbellito dalla Principessa Anna d'Alanchon ivi ritirata nel 1528... che in detto Monastero incorporò il suo Palazzo » (l'attuale palazzo Trevisio) — fu testimone di un evento « prodigioso ». « All'indizio di notturni lumi apparsi dietro la chiesa » si scavò: e si ritrovò sotterra « un grosso pezzo di legno della vera croce, contenuto in sontuoso raggio, lavorato a gusto gottico... assieme a diverse altre reliquie in ricche urne ». Fiorirono le congetture e a G. Deconti (*Ritratto della città di Casale*) che abbiamo fin qui citato parve verosimile « che questo tesoro fosse stato nascosto nella morte della Alanchon affine di salvarlo dalle unghie dei Gonzaghi già padroni del Monferrato i quali poco prima avevano spogliato in Duomo la cappella di S. Nicolò di J(uris) patr(onato) de' Palleologhi dell'insigne Reliquiario che conservava ». Questa supposizione è plausibile, mentre per quanto riguarda le « prodigiose » circostanze del rinvenimento si può formulare un'ipotesi un po' diversa. Poichè alcuni anni prima era stata eretta accanto al Monastero la chiesa scapittiana di S. Caterina (cfr. Tav. XXXII), forse qualche addetto ai lavori di scavo delle fondamenta trovò il tesoro, e lo riseppellì contando di venirselo a riprendere in più favorevole occasione. Ma non era un lavoro da compiere alla luce del sole, e i « notturni lumi », ossia le lanterne accese dai ladri nell'operazione di recupero, finirono per essere visti e rivelare il bottino. Maggior miracolo può essere considerato il fatto che il reliquiario scampasse, alla fine del Settecento, alle requisizioni di argenterie ordinate prima dal governo sabaudo, poi dai francesi; e che, soppresso il convento delle Domenicane, non fosse venduto all'asta ma messo al sicuro in Duomo.

E' questa un'opera veramente mirabile, di rarissima qualità. D'argento dorato, ha forma di ricco tabernacolo terminante in una cuspide di vetro ove è racchiusa la reliquia. All'interno del tabernacolo è rappresentata la salita di Gesù al Calvario. Sul piedestallo si ergono figurette rappresentanti la Vergine, S. Evasio, S. Giovanni Evangelista, S. Caterina da Siena. Quest'ultima fu aggiunta posteriormente al rinvenimento del 1730. Negli spicchi della base sono finissimi medaglioni a niello con lo stemma di Anna d'Alençon e le immagini di S. Pietro Martire e di Giobbe, riconoscibile questo dalla scritta *Domñus dedit Domñus abstoli* (*Mostra d'arte sacra,* 1898; N. Gabrielli, 1935; V. Viale, 1939). La citazione dal Libro di Giobbe non sembra introdotta a caso: quasi che la marchesa Anna volesse ricordare un dolore subìto con cristiana rassegnazione. Forse la morte del consorte nel 1518? Data che converrebbe allo stile dell'opera; mentre meno probabile è quella della morte del figlio Bonifacio (1530) poichè, pur considerando il tenace attaccamento della oreficeria alla tradizione tardo-gotica, pare troppo avanzata.

(La trattazione segue a Tavola XVII)

Tavola XVII

Reliquiario della Croce di Anna d'Alençon (particolare)

Casale Monferrato, Duomo

(Continua da Tavola XVI)

Se la datazione del reliquiario donato da Anna d'Alençon al Monastero delle Domenicane di Santa Caterina può essere stabilita entro termini abbastanza ristretti (vedere Tavola precedente), la sua origine pone problemi assai più ardui.

Non mancano elementi di contatto con esempi d'oreficerie sacre — sia pure di minor ricchezza e complessità compositiva — in Lombardia e in Piemonte; per contro fortissimi sono i richiami a lavori transalpini, francesi e soprattutto fiamminghi. La rappresentazione della salita di Gesù al Calvario, inclusa nel tabernacolo ed espressa per mezzo di sette figure a tutto tondo d'argento massiccio in parte dorato, è particolarmente indicativa in questo senso. Il bellissimo Cristo dolente è raffigurato con realismo insistito, inusitato tra noi; i carnefici han nordiche grinte; l'armigero inginocchiato, col corpo difeso da una elegante armatura massimilianea, ha significativi precedenti nelle statuette del reliquiario di Carlo il Temerario a Liegi, opera di Gérard Loyet (1471) e di quello di S. Giuliano nel Duomo di Chieri, lavoro fiammingo della fine del XV secolo.

Le figure si affollano, ingombrano con ritmo irregolare lo spazio al punto che nemmeno la rigorosa struttura dell'edicola-tabernacolo riesce a contenerne il movimento e la Croce si proietta oltre i limiti definiti dalle incorniciature. Questo gusto compositivo è certamente più nordico che nostrano; eppure, in certi particolari esecutivi, elementi di concordanza con la coeva scultura lombarda — in lato senso — non mancano.

Vi è insomma, nel reliquiario, una commistione di trame stilistiche e culturali che lascia perplessi circa il probabile luogo d'origine e l'autore: che potrebbe anche esser stato un transalpino immigrato in Italia. Era, in ogni caso, un artista di notevole valore, capace di saldare e di risolvere in unità e coerenza tendenze e sollecitazioni di vario genere, non esclusa forse, per la salita al Calvario, la derivazione da un modello scolpito o dipinto. Si dice questo perchè, nel gruppo di figure, la ricerca espressiva va oltre i consueti effetti dell'arte orafa: il modellato nervoso, scattante, s'accompagna a subitanei contrasti d'abbagliante luminosità e di ombre opache che perfettamente fanno riscontro al drammatico ritmo narrativo e determinano una tensione di linguaggio resa anche più evidente, per meditato contrappunto, dalla sovrabbondante fioritura decorativa degli inquadramenti architettonici.

Tavola XVIII

Circoncisione, paliotto d'altare ad arazzo (particolare).

Casale Monferrato, Oratorio del Gesù

Nel *Ritratto di Casale* di G. Deconti il Gesù è ricordato quale « Oratorio pubblico della Confraternita del Confallone (Gonfalone) sotto tale invocazione istituita sin dal anno 1260 » in S. Evasio. Nel 1492 i flagellanti della Confraternita si trasferirono (cfr. anche Alghisi, Morano mss., Maccono, 1929 e P. Tommaso de' Minori, 1933) in S. Maria degli Angeli, la chiesa fatta erigere fuori porta sul colle di S. Anna da Guglielmo VIII Paleologo ed officiata dai Francescani.

Nel 1503 i Confratelli si divisero: una parte (in prevalenza gli appartenenti a nobili famiglie) prese a riunirsi nel Battistero del Duomo, sotto l'invocazione a S. Michele; gli altri acquistarono una casa in cantone Brignano e la trasformarono nell'attuale Oratorio del Gesù, al cui Nome intitolarono la pia società. « Nella Sagrestia » prosegue il manoscritto del Deconti « può vedersi ed ammirarsi un pallio d'altare lavorato d'arazzo ... con ottima maestria, e dissegno. Sotto di un portico viene espressa la storia della Circoncisione di N. S. ». A destra, presentati da S. Francesco, compaiono i « confratelli nell'antico suo abito con angeli in alto con l'insegna di Gesù alle mani »; a sinistra sono inginocchiati S. Evasio e S. Bernardino da Siena, mentre « in lontananza vedesi la Città di Casale in mezzo ad una selva di folti alberi, infestata da più masnadieri a piedi, ed a cavallo. Come ognun vede allude questo quadro alla pacificazione delle guerre civili di questa Città fatta da S. Bernardino da Siena nella sua lunga dimora qui fatta ed all'insegna di Gesù data da esso non solo a questa confraternita, ma anche allo stemma di Casale stessa come ci narra la storia ». In effetti il monogramma bernardiniano (l'Ostia radiante con le lettere IHS) è ripetuto più volte nell'arazzo. Il Deconti data l'opera nel XV secolo, con manifesto errore; come osservava N. Gabrielli (1935) non può risalire oltre il 1512, comparendovi la torre civica con la sopraelevazione della cella campanaria compiuta in quell'anno. I costumi dei personaggi, poi, indicano una data ancora più tarda, verso il 1570-80; e a quello stesso periodo riportano il disegno minuto, la prospettiva alta alla maniera delle « Verdure a paesaggi » fiamminghe. Impossibile quindi attribuire l'esecuzione del paliotto all'arazziere Luigi Carcher, brussellese, padre dei più noti Giovanni e Nicola, che si stabilì a Casale nel 1526 e vi fece testamento nel 1536 (Vesme, *Schede*). Impossibile anche qualsiasi riferimento ai « fratelli Nicola e Giovanni Battista Rosso » ricordati, per altri arazzi ora perduti, dal Deconti ed identificabili con Nicola Carcher e Giovanni Rost. Nei loro lavori, a giusto titolo famosi, essi mostrano una educazione artistica e tecnica affatto diversa: anche prima delle *Storie di Giuseppe* di Palazzo Vecchio e del Quirinale e, in genere, dei paramenti eseguiti per l'Arazzeria Medicea, le serie tessute da loro a Mantova e a Ferrara appartengono ad un'altra sfera figurativa e culturale.

L'ipotesi più semplice e più attendibile è che il paliotto sia stato « tessuto in loco ma, con tutta probabilità, da arazzieri fiamminghi » non identificati (V. Viale, 1939). Se si pensa alla massiccia emigrazione di lavoranti fiamminghi che avvenne giusto in quegli anni, alla particolare situazione politica e militare di Casale, agli stretti rapporti anche artistici intercorrenti tra la corte di Mantova e le Fiandre (maestro della cappella ducale era Jacquet de Wert; imminente la chiamata dei Wespin a Crea); se insomma si valutano tutti questi elementi, la presenza di un arazziere nordico a Casale non meraviglia. Eccolo, su un telaio piccolo, di facile impianto, ritrarre da un cartone di preciso realismo i confratelli del Gesù; e Casale stessa, cinta di mura, fitta di case strette fra torri e campanili, circondata da colline dolcemente declinanti verso l'ampio corso del Po, solcato da navi e battelli. L'origine occasionale del lavoro fa sì che esso sia, nel quadro della coeva produzione di arazzi italiana, un « unicum » senza possibili punti di riferimento; di una esecuzione buona ma, per certi aspetti, artigianale. Nonostante qualche restauro maldestro l'opera è nel complesso molto ben conservata.

IHS
IOSEPH

Tavola XIX

Nicolò Musso

La Madonna del Rosario tra S. Domenico e S. Caterina da Siena (particolare)

Casale Monferrato, S. Domenico

La vicenda biografica di Nicolò Musso, casalese, resta ancor oggi enigmatica. Praticamente non si sa molto più di quanto, sulla traccia di un non precisato manoscritto, ne scriveva due secoli or sono l'Orlandi (1733): « nato d'onesti parenti in Casalmonferrato, fermossi dieci anni in Roma, dove per genio particolare al disegno imparollo da Michelagnolo da Caravaggio, e diede belle prove del suo sapere in diverse chiese della sua patria ». Il *Ritratto* manoscritto del Deconti aggiunge appena qualche pennellata: « figlio di un attuaro e cancelliere del Senato, spedito dal padre in Roma per la giurisprudenza abbandonò questa per darsi alla pittura... nella quale poté per breve tempo applicarsi, essendo morto in età giovanile ». A conferma di tali asserzioni non esiste nessuna memoria contemporanea, nessun documento; quello che rintracciò il Bertolotti (1884), su un tale Niccolò Mussi implicato in una rissa a Roma, deve riferirsi ad altra persona datando del 1661, mentre l'unico punto fermo per la cronologia del Musso casalese è la data, 1618, apposta con la firma nel dipinto qui riprodotto. Parlano, insomma, più e meglio le opere delle carte; e se, sulla scorta del documento ricordato, il Vesme (1932) aveva creduto di poter escludere l'alunnato del Musso presso il Caravaggio, le opere ne danno invece sicura testimonianza, confermando i racconti degli antichi biografi. Per dirla col Lanzi (1809) « il Musso sente del Caravaggio »: ed è un sentire di prima mano, frutto di conoscenza e di frequentazione diretta. La critica recente ha precisato meglio questo rapporto, allargandolo al Borgianni e al Bassetti (Longhi, 1951), al Saraceni e al Gentileschi (Griseri, *Pittura*, in *Catalogo* 1963). Nè va escluso il Caracciolo, paragonabile al Musso soprattutto per una affine inclinazione al rigore morale. Caravaggeschi, e quanto, i grandi angeli che affiancano la Madonna del Rosario, rivelati nella loro bellezza plebea da una raffica di luce, mentre misteriosa, elusiva ne rimane la definizione sentimentale. Tutta luce folgorante la Santa Caterina: ed è significativo che il Deconti, pure buon osservatore, nel *Ritratto* ricordi del dipinto questa sola figura. Per essa il « rapporto... con la pittura lombarda contemporanea » indicato dal Longhi (1951) a proposito del Crocifisso in S. Ilario, pare evidente, affiorando nel profilo affilato, nel gesto di patetica protagonista memorie delle estasiate tenerezze circolanti giusto allora tra Lombardia e Piemonte. E non è, del resto, possibile tagliar fuori il Musso, tornato in patria, dalla cultura e dagli umori locali. Se la schiera dei putti cantori ripete forme arcaiche di ancone cinquecentesche avvivate dalla nuova luce romana, il S. Domenico (vedere per esso la Tavola XX) impone un altro accostamento, regionale e contemporaneo: al Tanzio. Che proveniva da un ambiente artistico non troppo dissimile, che a Roma era stato negli anni stessi in cui, presumibilmente, vi si trovava il Musso. Quali avrebbero potuto essere i successivi sviluppi e rapporti, è impossibile dire: troppo presto terminando la carriera del Musso, e troppe sue opere essendo andate perdute, A Casale rimangono di lui, oltre a questa Madonna del Rosario, il *Crocifisso adorato da S. Francesco,* già in S. Francesco e ora in S. Ilario, la *Madonna del Carmine,* sempre in S. Ilario dove si trovava ab antiquo. Scomparse, senza lasciar traccia, le pale con l'*Incarnazione del Verbo* per la cappella del Castello, la *Annunciazione* e la *Natività* già in S. Paolo, poi nel palazzo Mossi-Magnocavalli dove era anche un lodatissimo *Autoritratto.* Perduti, irreparabilmente, gli affreschi che ornavano la cappella del Castello, accanto a quelli dell'Alberini, amico e collaboratore del Moncalvo. Recentemente sono stati riferiti al Musso due dipinti: una *Natività* e una *Salita al Calvario* (cfr. Salerno, 1960 e Griseri *op. cit.*).

Tavola XX

Nicolò Musso

La Madonna del Rosario tra S. Domenico e S. Caterina da Siena (particolare)

Casale Monferrato, S. Domenico

La figura di S. Domenico spicca, nella tela di Nicolò Musso con la *Madonna del Rosario,* per alta e severa qualità pittorica ed anche per le affinità sorprendenti che presenta con l'arte del Tanzio. Del Tanzio, s'intende, quale appare nel momento immediatamente successivo al viaggio romano ed alla esperienza caravaggesca. Volendo esemplificare con un'opera, questa sarà senz'altro il *S. Carlo che comunica gli appestati* della Parrocchiale di Domodossola, che M. Rosci (1958) dimostrò già esistente in situ nel 1616, al tempo della visita pastorale del Cardinale Taverna (Cfr. G. Testori, 1959).

La data — 1616 — è significativa: la tela del Musso in S. Domenico è del 1618, di poco posteriore e tuttavia separata da un margine di tempo sufficiente a rendere plausibili filtrazioni e influenze dal dipinto ossolano a quello casalese. Il volto rigoroso, intenso, scavato del S. Domenico emergente dall'ombre con uno stacco crudo, se non crudele, può dunque avere il suo precedente in quello dell'assistente di S. Carlo a Domodossola; le mani, tutto un disarticolato scatto di tendini e d'ossa protese a stringere il Rosario offerto dalla Vergine, possono ben essere un consapevole omaggio reso a quelle del S. Carlo, avvinghiate attorno alla pisside eucaristica con fervida, si vorrebbe dire avida energia. Sono, questi, riferimenti troppo precisi per potere essere giustificati appieno dalle frequentazioni caravaggesche comuni al Musso ed al Tanzio; il rapporto deve essere stato più diretto e legante.

Quanto dire che il Musso, tornato a Casale, non si accontentò di ripetere la lezione del « lume naturale », ma la verificò cercando di ricuperare, in essa, valori ed accenti locali dai più antichi ai recentissimi: da Gaudenzio al Tanzio. Delle sue tre opere sicure superstiti, la *Madonna del Rosario* è la più inoltrata sulla via di questo recupero « piemontese ».

Il tema della Madonna del Rosario risale ad una antica devozione domenicana, che con Pio V Ghislieri (appartenente all'Ordine) aveva acquistato più ampia diffusione ed una nuova impronta controriformista. Pio V attribuì infatti alla intercessione della Madonna del Rosario la vittoria riportata a Lepanto (1571) sugli infedeli e in quella occasione ne istituì ufficialmente la festa. L'Ordine si incaricò di propagandare attivamente tale culto, per mezzi di schemi iconografici fissi: la figurazione, intorno alla effigie della Vergine, dei Misteri del Rosario; la rappresentazione della consegna del Rosario ai Santi Domenico e Caterina da Siena, talvolta unita a quella della battaglia di Lepanto. Una prima applicazione di questi schemi in Piemonte si trova in S. Croce di Boscomarengo, dove i relativi lavori furono commessi proprio dal nipote di Pio V, il Cardinale Michele Bonelli, nel 1597. A Casale una impresa consimile fu affrontata soltanto nel 1618: data certa del dipinto del Musso come dei quadri dei *Misteri,* attribuiti da N. Gabrielli (1935) al Crosio; data approssimativa della immensa tela del Crosio con la *Battaglia di Lepanto,* che completa il ciclo devozionale dedicato al Rosario in S. Domenico.

Tavola XXI

Natività di Maria, particolare (la levatrice).

V Cappella, Santuario di Crea.

Circa il 1587 il padre Costantino Massino, Priore del convento di Crea, ideò e promosse la costruzione su quell'amenissimo colle di un « Santuario » che, alla maniera del Sacro Monte di Varallo, figurasse in più cappelle « in plastica ed in pittura i misteri (del Rosario) colla finale glorificazione della B. Vergine assunta in cielo » (F. Negri, 1902). L'impresa ebbe l'appoggio della casa Gonzaga; la sua realizzazione fu affidata, verso il 1588, al plasticatore Jean de Wespin detto Tabaguet (e, all'italiana, Tabacchetti) nativo di Dinant nelle Fiandre. Con lui collaborò poi il fratello Nicola.

L'Andreozzi (1683) attribuì a Jean de Wespin l'intero progetto costruttivo del Santuario. L'esame di quanto oggi resta — quel poco che, scampato a guerre, distruzioni e saccheggi, non è stato poi deturpato da spietati restauri — conferma la narrazione dell'Andreozzi. Le più antiche cappelle di Crea non sono, come nei Sacri Monti di Varallo e di Orta, raffigurazioni di fatti colti nel loro accadimento, sacri teatri in cui si rappresentano spettacoli di viva tensione drammatica; sono, invece, tappe di una meditazione esegetica e simbolica condotta sulla traccia di testi devozionali come la *Biblia Pauperum* e lo *Speculum Humanae Salvationis.* Ogni « mistero » è presentato in una con le relative prefigurazioni profetiche e storiche, determinanti le « concordanze » tra Antico e Nuovo Testamento: metodo d'uso corrente nelle Fiandre, esemplificato da innumerevoli retabli, dipinti, arazzi; tanto da essere lassù popolare, mentre era insolito affatto in Piemonte. Dove poteva comunque incontrare il gradimento di un mistico teologo, come il Massino.

La cappella della *Natività di Maria* rientra in questo schema, mostrando la Natività nel gruppo plastico sovrastante l'altare; entro quattro nicchie le statue dei Profeti che l'annunciarono; dipinte sulle pareti le nascite di Aza, figlia di Caleb, e di Micol, figlia di Saul, « figure » entrambe di Maria; nella volta un allegorico trionfo della Grazia: « simboli che tutti unitamente feriscono al punto principale della natività gloriosa della Santissima Vergine, per la di cui nascita doveansi serrare dell'Inferno le porte, e riaprirsi quelle dell'Olimpo » (Andreozzi, 1683). Il tempietto — come dichiara la lapide all'esterno — fu « A Serenissima Gonzagorum familia a fundamentis erectum An. 1590 ». Pare fosse la prima cappella fondata del Santuario; è compresa nel Breve di indulgenze concesse da Clemente VIII nel 1598: già allora completa quindi, nelle opere murarie. Incerta è invece la data della decorazione interna. Gli affreschi sono stati crudamente ridipinti; la parte statuaria, meglio conservata, giunge ad « esiti manieristici fra i più alti in Piemonte » (L. Mallé, *Scultura,* in *Catalogo,* 1963). Entro tale comune denominatore culturale e stilistico si avvertono tuttavia disparità di esecuzione e, soprattutto, di qualità tra le figure. Le donne e le ancelle attendenti alla puerpera hanno volti gentili, soavi ma anonimi; movenze aggraziate ma generiche. Di ben altra forza sono i violenti Profeti, la S. Anna, severa e affaticata, la levatrice rudemente amorevole, « the kind old head nurse » ricordata dal Butler (1888). Qui i gesti si precisano, i corpi prendono rilievo e vigore di umana sostanza, i personaggi insomma sono modellati da un artista che, individuandone con acuto realismo le caratteristiche fisiche, immediatamente le risolve in ritratto morale. Di fronte a tanta energia plastica, a tanta intensità espressiva è lecito chiedersi come esse si concilino con quanto conosciamo del Wespin; in particolare con le statue del Sacro Monte di Varallo, che « evitano l'imminenza storica » e sulle quali « la luce scivola via, senza intriderle mai di sé » (Testori, 1959). La distanza sembra insuperabile, tale da convalidare la convinzione di G. Testori (com. orale) che, in queste figure di Crea, s'abbia da vedere una giovanile prova di Giovanni d'Errico « grande teatrante o romanziere in scultura ». La presenza attiva del d'Errico a Crea era stata supposta, pur senza riferimenti ad opere specifiche, anche da M. Bernardi (1960). In mancanza di documenti — disperso e distrutto il più degli archivi di Crea — la presenza a Varallo e del Wespin e del d'Errico potrebbe essere un argomento storico a favore di un precedente rapporto dei due scultori a Crea.

Tavola XXII

Jean De Wespin (Giovanni Tabacchetti): *Giuditta e Oloferne.*

VIII Cappella (*Annunciazione*), Santuario di Crea.

La cappella dell'Annunciazione fu eretta a Crea a cura e spese della città di Alessandria. Nell'archivio comunale di Alessandria esiste il contratto stipulato dalla città con certo Antonio Mirabile, il quale si impegnava a fornire parte dei fondi occorrenti a « facere Capelletam unam ad Divam Mariam in Ecclesia Crete... ad finem et effectum quod opus jam inceptum ... possit properare ad perfectionem ». Il contratto è in data 28 aprile 1592; la fondazione della cappella doveva essere avvenuta poco prima. Nel 1598 almeno la parte muraria era terminata, in quanto la cappella è compresa nel Breve di indulgenze concesse da Clemente VIII; parte della decorazione interna era eseguita nel 1599, come fa fede una scritta sopra la statua di S. Giovanni Evangelista. Non doveva essere però compiuta del tutto, se nella seduta del Consiglio Comunale di Alessandria del 18 gennaio 1600 si delibera che « la città soccorra in denari per la perfezione della Cappella della Madona di Crea » (Cfr. F. Negri, 1902, che pubblica in extenso i documenti).

Lo schema compositivo di questa cappella è — come in tutte quelle più antiche del Santuario di Crea — fondato sul parallelismo simbolico tra Antico e Nuovo Testamento. Con « la comparsa dell'Angelo alla Vergine orante » aveva inizio la redenzione del genere umano dal peccato per mezzo di Cristo e di Maria, « onde non è meraviglia habbino nel prospetto rilevata Giuditta in atto di aver tagliata la Testa al sensuale Oloferne, espostasi volontariamente all'impresa, per liberare la Patria dall'insidie di quel Barbaro Infedele » (Andreozzi, 1683). Per la stessa ragione, nella parete destra è frescata la storia di Ester, salvatrice del suo popolo. Le statue degli Evangelisti agli angoli sono introdotte in quanto essi furono « storiografi sacri nel descrivere l'Incarnatione del Verbo ».

La decorazione della cappella VIII è stata sempre e concordemente attribuita ai Wespin; e si dice « ai » perchè il Negri, non senza finezza, distinse nelle figure due mani, ed attribuì alcune statue a Nicola anzichè a Jean de Wespin; nel complesso però la più forte personalità di Jean predomina e si impone. E' stato osservato che a Crea Jean « lega una cultura manieristica fiamminga italianizzante alle più dirette conoscenze manieristiche lombarde », e che tale collegamento avviene, in questa cappella, « in accento milanese-anversate » (L. Mallé, *Scultura,* in *Catalogo,* 1963). Le suggestioni dell'ambiente milanese sono certamente forti, e coinvolgono la stessa struttura — così tibaldesca — dell'altare in cui è inserita l'ancona di Giuditta, vero e proprio frammento di « retablo » adattato al gusto più moderno. Esse operano, occorre aggiungere, più sul piano della cultura e dell'iconografia che su quello dell'intima comprensione ed adesione. Il truce episodio è narrato con ben concertata drammaticità e tuttavia mai giunge alla concreta tragedia. Il sangue che sgorga dal corpo ancor fremente, dal capo mozzo di Oloferne — vera maschera grottesca — non ingenera raccapriccio, non suscita orrore e tanto meno pietà.

L'abilità tecnica, la scaltrezza dell'effetto sono notevoli, perfino sorprendenti. Nessun dubbio che nel confronto diretto con le statue dell'Annunciazione, le quali dovevano essere di una soavità stucchevole anche prima delle caramellose ridipinture, la scena secondaria l'abbia vinta su quella principale: perfino un documento ufficiale, un progetto di restauro del 1836, ricorda la cappella col solo titolo « della bella Giuditta ». Proprio qui però, nella indiscriminata ricerca di effetti stupefacenti, sta il limite del Wespin. Il rigoroso nesso concettuale che stringe le varie parti della rappresentazione non si traduce in nesso figurativo; ogni singolo elemento fa, artisticamente, parte per se stesso; anche a considerare le statue soltanto. Figurarsi come si potevan poi legare in coerente discorso le pitture: e ben l'intese il Moncalvo che, dipingendo la volta, non ci si provò nemmeno e si limitò a farvi sciamare i suoi delicati angioletti.

Tavola XXIII

Guglielmo Caccia (Il Moncalvo):

Angelo (dalla cappella della *Natività di Cristo* nel Santuario di Crea)

Casale Monferrato, Vescovato

L'attività del Moncalvo a Crea iniziò, secondo il Della Valle (1793), nel 1590 con gli affreschi per la cappella della *Presentazione di Maria al Tempio,* seguiti da quelli per la cappella dello *Sposalizio di Maria.* La cronologia della sua successiva partecipazione ai lavori del Santuario, culminante nel *Paradiso* (vedere Tavola XXIV), è quanto mai incerta. Nella cappella della *Natività della Vergine,* pesantemente ridipinta, « la data 1593 si legge chiaramente sul cartello che un putto sta calando attraverso l'oculo della volticella destra » (G. Romano, 1964). Per le cappelle del *Martirio di S. Eusebio,* della *Concezione,* della *Annunciazione,* delle *Nozze di Cana,* dello *Spirito Santo* non si hanno dati se non quelli che si riferiscono, genericamente, alla fondazione e costruzione; non molto indicativi quindi, perchè la decorazione pittorica può essere stata successiva, anche di anni.

Difficoltà ancora maggiori si incontrano nel datare le pitture staccate da cappelle distrutte o manomesse: cioè i frammenti di affreschi conservati parte a Crea (alloggio del Vescovo, ristorante) parte a Casale (Vescovato). Dalla cappella del *Sogno di S. Giuseppe* (ora del *Presepio*) provengono i frammenti con la *Sibilla Eritrea,* la *Sibilla Cumana, S. Bernardo di Mentone.* Poichè la cappella fu eretta per lascito testamentario di Onorio Gaspardone, in data 29 luglio 1600, tali pitture devono essere almeno di due o tre anni più tarde. Dalla cappella della *Natività di Cristo* (ora della *Presentazione di Cristo al Tempio*) sono tratti invece alcuni *Angeli* (tra essi quello qui riprodotto), i *SS. Francesco e Domenico,* altri frammenti con *Santi.* La *Natività* è compresa nel Breve di indulgenze concesse da Clemente VIII: nel 1598 doveva quindi essere stata completata nelle strutture; ed era probabilmente già decorata.

Quanto rimane degli affreschi, infatti, induce ad assegnar loro una data non molto distante dal 1593, anno in cui il Moncalvo eseguì le pitture per la chiesa di S. Michele in Candia Lomellina: tanto simili ne sono la tecnica, lo stile, gli atteggiamenti culturali.

Proprio come a Candia (cfr. G. Romano, *op. cit.*), nella cappella della *Natività di Cristo* a Crea il Moncalvo orienta la sua pittura sull'esempio di Gaudenzio, ripreso direttamente dall'originale e non da derivazioni di scuola. Ne fa fede questo *Angelo* dove gaudenziana è la tecnica, con quel tratteggio dinamico, intriso di luce; gaudenziano il colore acceso e festante; gaudenziana la stessa florida bellezza delle forme. La vitalità del modello manca però all'immagine riflessa, stemperata da una sorta di contemplativo abbandono. Basta un reclinar del capo, un battito di palpebre, un socchiudersi delle labbra quasi mormoranti una preghiera: e la paesana, robusta natura dell'angelo si snerva come sopraffatta da una piena di sentimenti traboccanti, così patentemente esternati da diventar subito paradigmi di « pietas » esemplare. Quanto dire che il Moncalvo si rifaceva a Gaudenzio non per gusto d'arcaismo, ma per cercar d'esprimere con parole antiche significati nuovi. A Crea, il ricorso a Gaudenzio poteva essere un mezzo per legare i nuovi significati alla tradizione dei Sacri Monti: impresa che l'impostazione dottrinale ed intellettualistica impressa dal Massino e dal Tabacchetti al Santuario rendeva quanto mai ardua, e che il Moncalvo riuscì a portare a buon fine, infatti, soltanto assai più tardi, nel *Paradiso.*

Tavola XXIV

Guglielmo Caccia (Il Moncalvo): *Il Paradiso* (particolare)

XXI cappella, Santuario di Crea

La cappella, in cui è rappresentata l'*Assunzione* e l'*Incoronazione della Vergine,* è compresa nel Breve di indulgenze di Clemente VIII: nel 1598 la costruzione doveva dunque essere a buon punto, se non terminata. Nel 1604 Federico Zuccaro, recatosi a Crea, vide tra le cappelle « principiate », « una . . .che è la maggiore, et la più eminente su la sommità del monte, in forma rotonda con un portico atorno, che gode tutte le viste da tutte le bande. In questa vi si fa l'assunzione della Madonna in cielo che certo sarà bella cosa; che vi sono doi scultori fiamminghi (ossia i Wespin) et un milanese valenthuomini, che vanno facendo delle belle figure di terra; nella parte di sopra sarà il paradiso con la Madonna, nella parte di sotto è già figurato l'inferno » (Zuccaro, 1608). Lo scritto dello Zuccaro è certamente importante; ma, poichè l'opera compiuta risulta alquanto diversa, esso non esime dal considerare altre fonti.

Nel 1683 l'Andreozzi non vide nella cappella l'Inferno: anzi affermò esplicitamente che questo avrebbe dovuto essere figurato in altro tempietto sottostante, ancora disadorno. Nel 1793 il Della Valle attribuì tutta la decorazione del Paradiso — plastica e pitture — al Moncalvo, attivo a Crea fin dal 1590. Verso il 1880-90 il padre Onorato Corrado poté ancora leggere sul libro aperto di una delle figure la data 1612: posteriore di otto anni alla visita dello Zuccaro. Dovette quindi esservi, ad un certo momento, un cambiamento di programma; e dar per certo, sulla fede dello Zuccaro, che il Paradiso sia in tutto (Vesme, 1932 e 1963) o in parte di mano dei Wespin-Tabacchetti troppo contrasta con altre testimonianze, in primo luogo con quella fornita dall'opera stessa. In cui già il Della Valle (1793) vide « grandeggiar la bravura » del Moncalvo che « intorno intorno dipinse sul muro delle immagini di santi frammezzate di varie statue di altri santi, colorite anch'esse al naturale e in modo, che le tinte e i chiariscuri delle figure rilevate, accordando con quelli delle dipinte, ingannan al primo colpo l'occhio e fan parere o tutte di rilievo o tutte dipinte. Il meraviglioso poi di questa composizione è che, imitati gli effetti della distanza, le figure dipinte perdono della loro vivezza a proporzione che si innalzano verso la sommità, donde pende tra le nubi librato uno stupendo gruppo di angioli » facenti corona a Maria. Non si potrebbe esprimere la straordinaria efficacia dell'invenzione meglio che con queste parole, le quali tra l'altro dimostrano una attenta osservazione in loco. L'attività di plasticatore del Moncalvo « scultore eccellente » (Della Valle) è, nel Paradiso, ampiamente dimostrata. Nemmeno i restauri ottocenteschi sono riusciti ad infrangere il saldissimo nesso che formano pitture e sculture, in tutto leganti con quanto conosciamo del Moncalvo, con le sue stesse ascendenze culturali ed affinità elettive. Nel « nodo di diversi Angeli festanti » lodato dall'Andreozzi, come non vedere vivo, operante l'esempio grandissimo di Gaudenzio? Nome fondamentale per l'arte del Moncalvo, anche se dalla « multiplicità delle statue » del Paradiso altri se ne potrebbero estrarre, in un arco che partendo — come voleva il Lanzi — da Raffaello giunge agli estremi manieristi toscani citati dalla Gregori (1950) giusto in connessione alla « pittura di Santuario ». Definizione che ben conviene al Paradiso, con le sue « Gierarchie Beate » ora accese di fervorosa pietà, ora illanguidite per devota dolcezza. Gli scambi, di dare e d'avere, tra il Moncalvo e i manieristi lombardi sono qui così intensi e complessi da corroborare la data letta dal padre Corrado, e da situare l'opera al limite tra primo e secondo decennio del Seicento. Tanto più che tra il 1609 e il 1614 il Caccia è a Moncalvo, e vi acquista beni in successione anche più rapida del solito. E nel 1614 è richiesto d'un lavoro (poi non eseguito) al Sacro Monte di Varallo: offerta che pare l'immediata eco di un clamoroso successo a Crea. Dove finalmente il Caccia era riuscito a liberarsi dallo schema dottrinale del Wespin travolgendolo nel tumultuoso affollamento di « quella Reggia . . . godente nella visione beatifica », dilatata in una « forma orbiculare » di panoramica ampiezza. Quasi l'artista volesse illusivamente gareggiare con l'ambiente naturale, con quella sommità del monte ove «per ogni parte nella lontananza non hà termine prefisso al punto la vista » (Andreozzi, 1683).

Tavola XXV

Giovanni Battista e Vincenzo Scapitta: *Palazzo Gozzani di Treville - Atrio e cortile*

Casale Monferrato

« Edificio fabbricato nel 1730 sul dissegno come volsi del Scapitta... è degno di stima il suo svelto atrio, il prospetto del primo cortile decorato di statue, come pure lo scalone, sala e galleria ». Così, nel *Ritratto di Casale,* ricorda questo palazzo il Deconti, che poi cita ancora Giovanni Battista Scapitta nel susseguente « Indice Alfabetico de' Pittori, Scultori ed autori »: « casalese, rinomato architetto, visse sino al 1710 ». E' difficile conciliare dati così contrastanti; ed è gran merito di un appassionato, coltissimo studioso di Casale, l'Ingegnere Vittorio Tornielli, l'aver chiarito l'intricata questione. Sappiamo, grazie alle sue ricerche, che Giovanni Battista Scapitta apparteneva a « cospicua famiglia » di Valenza Po (non era quindi siciliano, come lo ritennero alcuni); che nacque tra il 1651 e il 1654; che era attivo a Casale prima del 1674. In questo anno infatti l'ingegnere Antonio Levi, morendo, lo lasciò erede del suo studio professionale in quanto già « allievo di suo esercizio ». Lo Scapitta ricoperse, sotto i Gonzaga, la carica di prefetto delle fabbriche a Casale; morì nel novembre 1714, data che il Tornielli rinvenne annotata nel diario manoscritto di un contemporaneo, il notaio Perrone. Lo studio passò al nipote, Vincenzo Scapitta.

Sulla base di questi elementi il Tornielli (1963) anticipò l'inizio dei lavori per il palazzo Treville al 1710-14. N. Carboneri (*Architettura,* in *Catalogo,* 1963) si chiese invece se « non siano da attribuirsi al nipote Vincenzo, vissuto almeno fino al 1739, le due insigni opere casalesi che vanno sotto il nome di Giovanni Battista » (palazzo Treville e la chiesa di S. Caterina). La formazione dello zio sarebbe « troppo arcaica... per accedere a forme rococò così evolute (per cui si parlava, impropriamente ma significativamente, di derivazione da Juvarra) ». L'ipotesi che il nipote abbia compiuto « almeno sostanziali rimaneggiamenti dei progetti » è ben giustificata; tuttavia per quanto riguarda i primi pensieri non conviene forse abbandonare l'attribuzione tradizionale. La struttura architettonica dell'edificio rivela in più punti una persistenza di modi barocchi. L'illusivo ampliamento ottico del cortile, relativamente ristretto, che s'apre al di là dell'atrio è condizionato, secentescamente, ad un punto di vista fisso e centrale. Diagonalmente a questo sono aperte notevoli varianti prospettiche, che restano comunque subordinate e quindi secondarie rispetto all'asse visivo principale. Tale impianto non ha alcun rapporto con le soluzioni juvarriane, mentre non è inconciliabile con la cultura di Giovanni Battista Scapitta « che conobbe i Bibbiena, autori del Teatro Vecchio, e il Guarini che fu a Casale per la chiesa di S. Filippo » (Tornielli, 1963). E' illuminante specialmente il riferimento ai Bibiena, coi quali G. B. Scapitta, (che ricoprì una carica ufficiale sotto il dominio Gonzaga) poté avere rapporti anche a Mantova, dove tanto Ferdinando quanto Francesco furono attivi a più riprese tra il 1700 e il 1710. Se l'impostazione prospettica del cortile e dell'atrio del palazzo Treville così sentitamente concordano con le tendenze della scenografia italiana nel primissimo Settecento, forse la ragione va cercata proprio in queste frequentazioni.

Una peculiare caratteristica dell'architettura scapittiana è la sua strettissima integrazione con la decorazione plastica e pittorica, che nel palazzo Treville si risolve in forme di acuto timbro rococò. L'artificio barocchetto giunge qui a punte di estremo ardimento: la pittura imita le architetture, gli stucchi, i marmi; gli stucchi commentano con pittorica libertà ogni e qualsiasi elemento architettonico. Innestandosi su strutture, di per sé, scenografiche il gioco decorativo giunge ad effetti di travolgente estro illusivo e spettacolare; tali da presupporre l'intervento di un architetto formatosi nel nuovo clima di programmatica futilità: come poteva appunto essere Vincenzo Scapitta. Pare quindi giusto attribuire a entrambi gli Scapitta, zio e nipote, il merito di quest'opera, degna di figurare tra i capolavori dell'architettura piemontese settecentesca, e sia pure con un accento particolare, locale. Che del resto non è l'ultimo motivo del suo fascino.

Tavola XXVI

G. B. e V. Scapitta - P. F. Guala - G. Bettini: *Palazzo Gozzani di Treville - Scalone*

Casale Monferrato

Lo scalone di palazzo Treville, ricco al pari dell'atrio e del cortile « di inesauribili spunti scenografici » (Carboneri, 1963) fu decorato come informa G. Deconti « dal Bettini nell'architettura e da Pietro Guala Figurista ». Questo sistema di dipingere in coppia era d'uso comune nel Settecento. Si ricordano « duo » celebri (G. B. Tiepolo e G. Mengozzi Colonna), altri di notorietà più ristretta (Bernardino e Fabrizio Galliari), altri quasi oscuri (Stefano Orlandi e Gioseffo Orsoni): sta di fatto che erano numerosissimi. Pietro Francesco Guala, nato a Casale nel 1698, si era incamminato per questa strada quando circa il 1722-23 era partito alla volta di Bologna con un altro giovane casalese, il quadraturista Selvino, a studiarvi assieme pittura. L'associazione produsse i primi frutti non appena i due, tornati in patria, presero a decorare il palazzo Ardizzone d'Arco; si interruppe subito dopo per la immatura morte del Selvino, al quale subentrò in un secondo tempo il Bettini.

Chi avesse, a Bologna, guidato gli inizi dei giovani pittori è ancora controverso. Il Deconti, in due punti del *Ritratto della città di Casale,* fa il nome di Antonio Vicentini o Visentini. L'identificazione di questi col noto prospettico, incisore e architetto Antonio Visentini presenta varie difficoltà. Non è però del tutto impossibile un incontro dell'artista veneziano con i due casalesi a Bologna, risoltosi se non proprio in rapporti di regolare alunnato, almeno di proficua frequentazione artistica. L'ipotesi giustificherebbe storicamente gli echi veneziani avvertiti da più critici nella pittura del Guala (cfr. V. Viale, 1942; G. Fiocco, 1944; R. Carità, 1949; N. Carboneri, 1952, 1953; G Testori, 1954). In ogni caso il Guala nel viaggio a Bologna (dove certamente vide anche la pittura del Crespi) ebbe modo di allargare i limiti di una cultura che nelle primissime opere, come le pale in S. Michele di Balzola, era ancora legata in esclusiva al gusto tardo-secentesco locale. « Levarsi da quella cultura chiusa e vanamente tetra fu per il Guala fatica non lieve » (Testori), che lo impegnò per quasi un decennio; ma il mutamento di rotta fu, alla fine, completo e senza pentimenti.

Non si conosce la data precisa della decorazione di palazzo Treville; certo non è anteriore al 1734, probabilmente è posteriore di qualche anno: è opera comunque, come ha indicato V. Viale (1942), di piena maturità artistica. Il soggetto mitologico centrale è tutto intriso di chiara, aurorale luce rococò; le quadrature del Bettini lo incorniciano con capricciose invenzioni, lasciando agli angoli della volta spazi liberi ove si annidano finti busti spiritosissimi, ad illusiva ripresa delle statue che si affacciano nelle nicchie del cortile. Nei busti e nelle sottostanti scenette mitologiche toccate con rapidità guizzante e briosa si riconosce di bel nuovo la mano del Guala, già ben inoltrato sulla via dello scherzo decorativo, della divagazione frammentaria: la via insomma che gli era più congeniale e nella quale ottenne i risultati migliori.

La decorazione di palazzo Treville si protrasse fin quasi all'ultimo decennio del secolo, variando di tono col variare del gusto. La stupenda anticamera (riprodotta in quarta di copertina) fu decorata dal ligure Giovanni Ratti, figurista (*Giudizio di Paride*) e da un quadraturista, forse il piacentino Natali, o più probabilmente — per l'assoluta continuità di motivi e di estro inventivo con lo scalone — il Bettini. Qui il prospettico « spicca a spese dell'altro » (come avrebbe detto l'Algarotti), diramando spettacolari ornati a cingere prospettive fatiscenti entro cartelle di proporzioni gigantesche: artificio che appartiene al più « virtuoso » acrobatismo barocchetto. Gli stucchi dei soffitti di alcune stanze al primo piano prolungano il fittizio incanto in squisitezze così estreme che par non si possa andar oltre. E intervengono infatti a metter ordine i classicisti, vicentini entrambi: l'architetto Ottavio Bertotti Scamozzi che nel 1780, ampliando l'edificio, ne rifece la facciata; il pittore Francesco Lorenzi che decorò i nuovi ambienti. L'ultimo tocco fu dato dal torinese Leonardo Marini « disegnatore ordinario delle camere » di Vittorio Amedeo III di Savoia, che « ordinò gl'ornati e le mobiglie di detti appartamenti con gusto squisito » (G. Deconti).

Tavola XXVII

Pier Francesco Guala: *Allegoria*

Casale Monferrato, Palazzo Sannazzaro

L'affresco, che orna il soffitto del salone da ballo, fa parte del folto gruppo di opere dipinte, in anni diversi, dal Guala per i conti Sannazzaro; gruppo che comprende, nel castello di Giarole, il *Ritratto del conte Filippo* (1737), tre soprapporte di balenante virtuosismo (*Apollo e Dafne, Ratto di Proserpina, Narciso*) e un dipinto (*Apollo e Marsia*); nel palazzo di Casale altre quattro soprapporte (*Ester e Assuero, Minerva e Marte, Sansone e Dalila, Figura visitata da un angelo*) ora trasportate dai proprietari a Milano e Genova. E' un Guala, quello di tali pitture, d'umor spiritoso, di sorprendente vivacità, di pungente estro decorativo. L'intento decorativo prevale al punto che l'evidenza dell'effetto conta più della chiarezza narrativa: e dare dell'affresco di palazzo Sannazzaro una interpretazione che per qualche verso non zoppichi non è facile. Qualcuno vi ha riconosciuto le Muse (ma perchè otto e non nove?), qualcuno le Arti. Scultura, Pittura, Architettura, Musica e Canto sono riconoscibili; e vi sono in più due divinità, Minerva e forse Venere. Le armi spezzate e sparse in terra potrebbero sciogliere il senso della scena come una allegoria della pace, favorevole all'arti; o forse il pittore ha voluto dirci che l'arti e non l'armi godono della protezione divina? In ogni caso si tratta di una di quelle simbologie pretestuose ed ottimistiche, da sipario, che convengono così bene al genio del Guala, risolvendosi in lieta giocondità di spirito e floridezza di forme. Nella luce teneramente violacea ed azzurrina d'una arcadica scampagnata il Guala dissolve qui ogni secentesca tetraggine. Le figure sgranate in recitante concertazione rammemorano, come s'è detto, la pittura di scena e di sipario; e v'è anche qualche più precisa connessione teatrale. Ad esempio il gran tendone, gettante un'ombra così lieve da parer trasparente: un ingrediente apprezzatissimo, durante quasi tutto il secolo, delle ricette scenografiche. Già lo si trova nella *Teofane* di Alessandro Mauro, in una utilizzazione tanto estesa quanto gratuita; lo ritroviamo nei fregi di Antonio Visentini per l'edizione Bettinelli del Metastasio e continueremo a vederlo: ecco le tende qualche po' militaresche di Bernardino Galliari; più tardi ancora gli stravagantissimi grovigli di panni di Domenico Fossati e gli sbilenchi svolazzi di Giuseppino Galliari. Questi due ultimi artisti, quando fu dipinto l'affresco di Casale, avevano ancor da nascere: ma allora le invenzioni di repertorio riuscivano a durare per tre, e anche per più generazioni. Il telone del Guala è sorretto da alberelli, che vi si intromettono capricciosi e spingono la loro invadenza fino a confondere coi pennacchi dell'elmo di Minerva e col serto d'alloro della Pittura le loro fronde, artificiose come tutte le forme prodotte dalla arbitraria e stravagante Natura barocchetta. Anche gli alberelli sono elementi di un repertorio di prammatica; utilizzati già da Alessandro Mauro e da Innocenzo Bellavite (uno scenografo veneto che aveva lavorato anche a Casale); utilizzati poi dal Crosato e da Bernardino Galliari e da tanti altri; in effetti comodissimi per annidarvi, secondo l'occorrenze, ninfe ed amorini o remiganti di « peote » o guerrieri e, perfino, elefanti.

Il richiamo al teatro non è introdotto qui per contrastare quanto, molto giustamente, si è osservato (Gabrielli, 1935; Carità, 1949; Testori, 1954) sui rapporti intercorrenti tra l'affresco Sannazzaro e la pittura del Crespi (in particolare gli affreschi di palazzo Pepoli a Bologna); nè per sminuire l'importanza de « l'attacco retrospettivo sullo Strozzi, sul Feti e sul Lys » da parte del Guala (attacco che qui si riconosce benissimo); bensì soltanto per cercare di spiegare quel tanto in più, di volutamente caricato, di deliberatamente esagerato ch'è tipico del Guala più decorante e salottiero. E che ci ricorda come il pittore casalese appartenesse ad un tempo e ad una società per i quali teatro e salotto eran tutt'uno, anche nella vita.

Tavola XXVIII

Pier Francesco Guala: *I canonici di Lu*

Lu Monferrato, Collegiata di S. Maria Nuova

Nel 1748 un fausto avvenimento movimentò la tranquilla vita di Lu Monferrato. Per intercessione di Monsignor Millo, Datario Apostolico, il Pontefice Benedetto XIV concesse ai canonici della Collegiata di S. Maria di mutare l'« almuzia » con il rocchetto e la cappa magna. Potrebbe, oggi, parer poca cosa; tale non parve alla Magnifica Comunità di Lu che indisse solenni festeggiamenti, narrati per esteso in una cronaca del tempo (in Casella, 1915). Si celebrarono funzioni religiose e processioni; si fecero « spari di mortaretti e suono di tutte le campane... limosine a' poveri... fuochi artificiali in quantità »; si eressero archi trionfali con iscrizioni giubilanti (« Laetamini oppidani/ Admiramini advenae » ecc.); infine vi fu « gran tavola » ossia un pranzo che riunì i « Signori Capitolari, Signori Consoli e principali Gentiluomini » di Lu e di Casale in festosa allegria. Nè bastò: per ricordare in forma degna l'evento fu commesso al Guala un ritratto del Capitolo. I bravi canonici, non proprio sdegnosi di terreni onori e di conviviali piaceri, dovettero eccitare l'estro del pittore sì che la tela riuscì « il suo capolavoro ritrattistico..., un'accolta sorprendentemente arguta di mezzi busti, mossi dalla brezza del loro stesso chiaccherare » (Testori, 1954). Coi visi ancora accesi per la gioia — e forse anche per via di quella « gran tavola » — i canonici sono intenti a comporre la lettera di ringraziamento a Monsignor Millo, « fatica non lieve... se dobbiamo credere alla cosa come ci fu tramandata dal Guala » (Carità, 1949). I più giovani parlottano tra loro; l'autorevole prevosto detta; un collega anziano avanza proposte e suggerimenti; il segretario scrive un po' esitante, badando a non commettere errori.

Tutti indossano il nuovo abito e il Guala indugia con divertita insistenza sulle rosse sete fruscianti delle cappe magne, sulle loro pieghe ancora un po' rigide, sulle spumose arricciature delle candide trine, ogni cosa descrivendo a puntino come certo era nei voti dei committenti. I quali forniscono altra materia di divertimento al pittore, con quelle mosse lietamente eccitate, rese da una pennellata increspata di spiritosa, benevola ironia. Vide mai, il Guala, qualche ritratto di gruppo fiammingo? Se mai, ne ritenne appena un vago spunto compositivo e non il crudo, talvolta crudele, realismo. Tutto, qui, indica la partecipe simpatia del pittore per i suoi modelli; simpatia che si riverbera sullo spettatore e l'avvince irresistibilmente: non a caso questa è l'opera più nota e popolare del Guala.

Da essa, anzi, ebbe inizio la sua rivalutazione critica. Esposti alla Mostra del Ritratto italiano del 1911 a Firenze — sia pure con un punto interrogativo accanto al nome dell'autore — i *Canonici di Lu* segnarono « la prima apparizione di P. Francesco Guala sul piano nazionale e, dunque, il primo tentativo di levarlo dal chiuso di interessi esclusivamente locali » (Testori, 1954). Quando, alla Mostra del Barocco Piemontese del 1937 a Torino, Vittorio Viale dedicò al Guala due intere sale, questa fu la tela più ammirata. Da allora i Canonici non hanno mai mancato di sostenere la fama del Guala nelle occasioni propizie (la Mostra organizzata da Giovanni Testori nel 1954 ad Ivrea, Milano e Torino; la Mostra del Barocco Piemontese del 1963 a Torino), ogni volta esercitando un particolare fascino sui visitatori. Di riscontro va segnalata la loro fortuna presso i critici e gli studiosi: quelli specificamente impegnati nell'argomento e anche quelli che vi si accostarono occasionalmente, sul filo di altri interessi. Il Calcaterra ad esempio, che nel *Nostro imminente Risorgimento* ricorda il Guala proprio in virtù dei suoi Canonici « vivi e parlanti ». Un quadro, insomma, di universale validità: frutto, s'intende, dei suoi meriti artistici ma anche della amabile civile comprensione umana che in esso traluce.

Tavola XXIX

Pier Francesco Guala: *Ritratto del canonico Barzizza*

Casale Monferrato, raccolta privata

Il dipinto inedito, che ci è stato cortesemente segnalato da Ugo Martinotti, può considerarsi tra le migliori prove del Guala ritrattista. L'attitudine del Guala al ritratto fu già notata dal Lanzi (1809); sulle sue tracce la rilevarono il Paroletti (1819), il Cibrario (1856) e i vari dizionari artistici editi nella prima metà dell'Ottocento (Zani, Ticozzi, Nagler, De Boni). La lode al Guala ritrattista si diffuse così, ma rimase a lungo generica; ed è merito della critica recente (Gabrielli, V. Viale, Carità, Testori, Griseri) l'aver verificato e approfondito il giudizio — acuto, come di solito — del Lanzi.

Anche nei ritratti si possono riconoscere le « due maniere » del Guala: distinzione che risale al settecentesco Deconti. Su questo fondamento è possibile assegnare al primo periodo d'attività ritratti come il *Giovane Canonico* esposto alla Mostra del Barocco Piemontese del 1963 a Torino, o come l'*Avvocato Evasio Cerruti* nel Duomo di Casale: entrambi di impalcatura e linguaggio piuttosto tradizionale. Il rapporto indicato da A. Griseri (*Catalogo,* 1963. *Pittura,* n. 232) per il *Giovane Canonico,* con la ritrattistica del Pianca, conferma indirettamente l'iniziale legame del Guala con la cultura « tipicamente fine secolo e tipicamente locale » (Testori, 1954) dalla quale anche il Pianca prende l'avvio. Successivamente però il Guala aggiusta i suoi ritratti ad una diversa mira; da un lato allargando e ammodernando i suoi interessi (il *Vescovo Gozani* nel Duomo di Casale può essere utilmente confrontato con gli esempi del Ghislandi), dall'altro tendendo « a risolvere il tema ritrattistico in gioco e brio » (Testori). Questo gli riesce fin dal 1737, che è la data apposta al *Conte Filippo Sannazzaro* (Castello di Giarole), immagine scoppiettante d'arguzia salottiera.

Nei ritratti del Castello di Camino, eseguiti in varie riprese tra il 1739 e il 1748, il gioco si fa più complesso e si tinge di teatrale artificio. Le effigi dei ventidue antenati del Conte Paolo Scarampi non sono nè di pura invenzione nè di derivazione storica, riproducendo le fattezze di contemporanei — membri, parenti ed amici di casa Scarampi — in costumi più o meno d'epoca: sì da riuscir quasi la macroscopica illustrazione di un balletto mascherato. Contemporaneamente ad *Alfonso Mirali nelle vesti del Cardinale Luigi Scarampi* (1748) il Guala dipinge *I Canonici di Lu* (Tavola XXVIII) che segnano il suo massimo raggiungimento sulla via del « ritratto giocato ». Il *Canonico Barzizza* è così vicino — come pittura e come spirito — al dipinto di Lu, da far presumere una data assai prossima.

Il prelato è figurato in dignitoso atteggiamento, parato d'una cotta sontuosa sovraccarica di capricciosi ghirigori di pizzo: a tanta solennità fan da contrappunto (e si vorrebbe dire, da smentita) la familiare affabilità del viso pieno e faceto, la vivacissima, maliziosa ironia degli occhi ridenti. Il dipinto appare così una felice ed importante aggiunta a quel gruppo di ritratti « da salotto » messi a buon diritto dal Testori « in continuo rapporto con i busti di cui, scultori e pittori, andavano riempiendo scale, vani, e nicchie dei palazzi » di Casale. Una Casale, s'intende, d'umori ancora scapittiani, traboccante di vitale esuberanza decorativa. Ben presto spirerà altr'aria; quando, come nel Palazzo San Giorgio, le architetture saranno del Robilant e gli stucchi del Bernero, anche il ritratto dovrà trovare una diversa intonazione. La misura del mutamento ci è data, proprio in quel palazzo, dai ritratti dei *Marchesi Gozzani di San Giorgio,* forse di mano del Grassi: manichini squisiti, di immobile grazia e pomposa leggiadria.

Tavola XXX

Pier Francesco Guala: *Il miracolo del libro* (particolare)

Casale Monferrato, S. Domenico

Per la chiesa di S. Domenico Pier Francesco Guala dipinse nel 1724 la sua più impegnativa prova giovanile: l'immensa tela della *Disfatta degli Albigesi,* purtroppo oggi molto oscurata dal tempo (meglio leggibile è il bozzetto, conservato nel Museo civico di Casale). A distanza di quasi trent'anni i padri Domenicani si rivolsero nuovamente al Guala per una monumentale impresa. Tra il 1744 e il 1750 l'architetto Magnocavallo aveva rifatto il coro e il presbiterio di S. Domenico; ancora « mancavano per ultimo compimento... gli quadri che secondo il disegno doveano essere per dare tutto il risalto alla vaghezza della chiesa ». Furono allora commessi « al Sig. Pietro Fran.co Guala virtuoso pittore di Casale, per il prezzo di zecchini duecentosei, gli due gran quadri... che rappresentano due miracoli del padre S. Domenico, cioè il libro del Padre S. Domenico rimasto illeso dalle fiamme nella disputa con gli albigesi, e quest'è già terminata nel corrente finiente anno 1753: l'altro dev'essere il risorgimento da morte a vita del nepote del Cardinale Napoleone » Orsini. Questa narrazione manoscritta del padre domenicano Cavalli (cfr. Carità, 1949) permette di datare con sicurezza i dipinti, gli ultimi documentati del Guala a Casale.

I soggetti erano stati, come s'è visto, scelti dai committenti; le vastissime misure delle tele (4,25 per 6,75 m) erano prescritte dalla conformazione architettonica dell'ambiente: gli obblighi imposti all'artista non erano insomma pochi. Il Guala non poteva qui tanto facilmente tentare quelle evasioni dal tema, in tono tra salottiero e scherzoso, che già gli erano riuscite, a Casale, nell'*Assunta* del Gesù e nella *Vergine tra Santi* dell'oratorio di S. Pietro Apostolo. Trovò modo ugualmente di aggirare le difficoltà. Le tele si inseriscono nel vano del presbiterio come due grandi palcoscenici in un teatro. I richiami al teatro sono evidenti, soprattutto nel *Miracolo del Libro*: la piazza ove si svolge la vicenda è ridotta ad un fittizio fondale prospettico; il libro miracoloso è sospeso a mezz'aria come sorretto da una « macchina »; gli astanti, con le loro acconciature bizzarre, i loro rigonfi turbanti, sembrano attori di un melodramma esotico. Due quinte di colonne delimitano ai lati — quasi in un accenno di scena-quadro barocchetta — la composizione, che si risolve in una somma di particolari, di frammenti spesso bellissimi, giustapposti e stratificati. Isolare gruppi o personaggi non è davvero difficile, e se ne estraggono altrettanti « tipi » o figure « di carattere »: il supplice, il mendico, il garzoncello col cane, la confidente, la giovane amorosa, l'infante e via di seguito. Tutti in primo piano (secondo le buone regole della recitazione rococò) a far lenta corona al protagonista: che non è, come sarebbe lecito aspettarsi, Siroe o Artaserse ma un S. Domenico a dir vero un po' a disagio nel ruolo di primo attore. Il dipinto è illuminato da una irreale luce azzurrina, distesa su cose e persone come un impalpabile velo; interrotta soltanto dal bagliore del fuoco della pira, riverberantesi qua e là in guizzi improvvisi e capricciosi. Non meno irreali sono i panneggi, rigonfi e rigidi come tagliati in un apprettato taffetà. Tutto cospira per dare all'episodio la voluta inverosimiglianza d'una scena teatrale.

Come il Guala avesse tanta dimestichezza col teatro, è facile spiegare ricordando la sua assidua pratica dei quadraturisti prospettici (il Vicentini o Visentini, il Selvino, il Bettini), gente che colle scene finiva d'aver sempre qualche rapporto o di stabile collaborazione o di occasionale contributo. Esempi del trasferimento di accenti scenografici in pittura non mancavano del resto a Bologna e a Venezia, nei centri cioè ai quali può riferirsi la cultura del Guala; ma suo proprio è l'ulteriore passaggio da una generica intonazione all'uso di moduli e di formule specifiche del teatro in opere di tutt'altra natura.

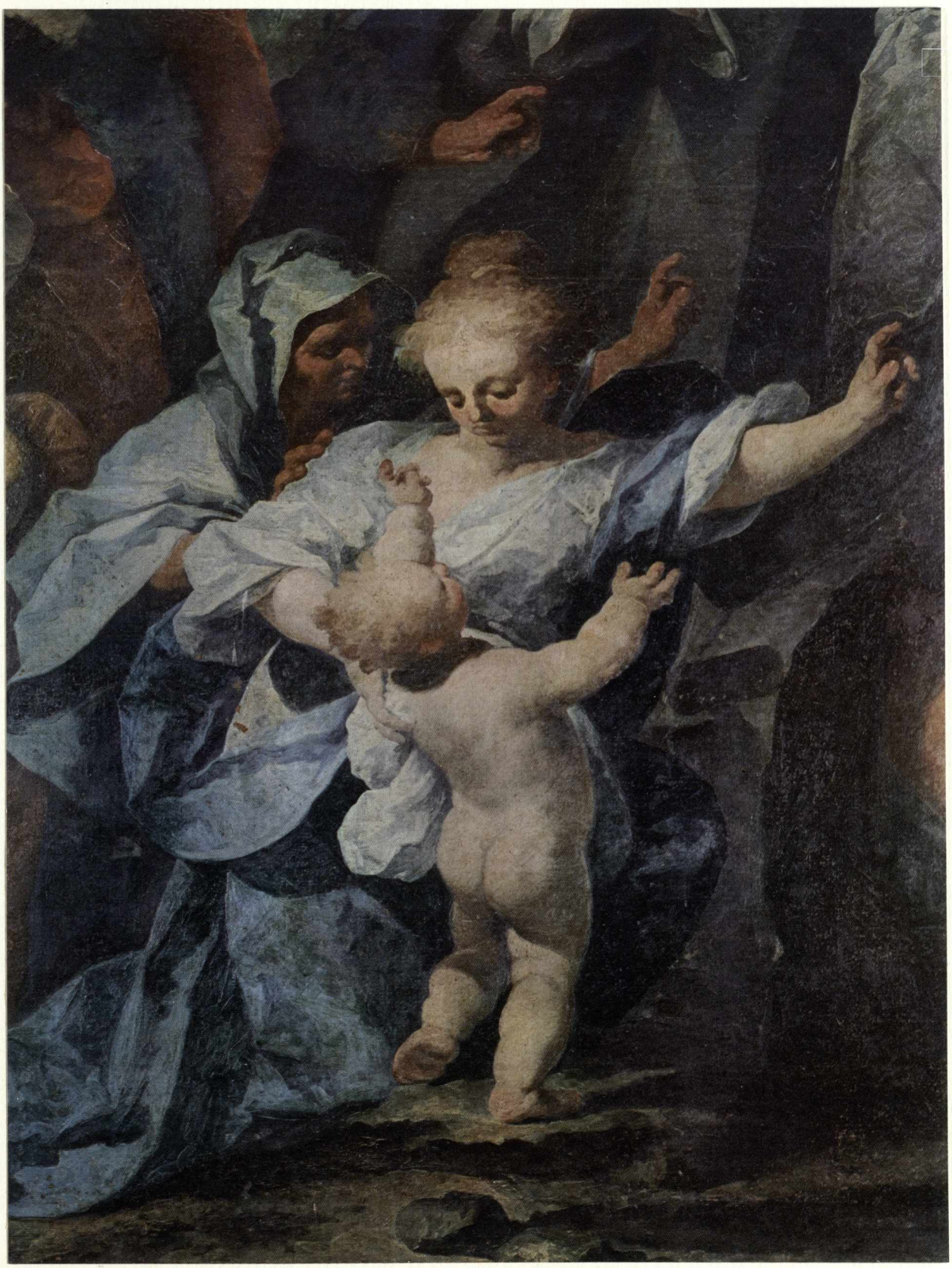


Tavola XXXI

Pier Francesco Guala: *Estasi di un Santo martire*

Casale Monferrato, raccolta privata

La piccola pala è stata segnalata ed esposta per la prima volta alla Mostra del Barocco Piemontese a Torino (*Catalogo,* 1963. A. Griseri, *Pittura,* n. 246). L'esecuzione va posta nell'ultimo periodo di attività del Guala, in un momento assai vicino alla pala con *Madonna e Santi* nella Chiesa del cimitero di Villanova Monferrato. Legano le due opere singolari affinità: i volti dei Santi dai rustici lineamenti che la pennellata pastosa e densa, tipica dell'ultimo Guala, increspa in una sorta d'estasi capricciosa più che spirituale; le braccia incrociate, là di S. Pietro, qui del *Santo Martire,* robuste con mani polpose emergenti da gonfi panneggi. Simile è il rapporto — caratteristico anch'esso della tarda operosità del Guala — tra il fondo oscuro marezzato e i primi piani, tutta luce aggrumata e festevole in toni di delicati confetti azzurrini-cremosi-rosati. Quel che è più, qui si ritrova quella sorprendente « riduzione dei temi sacri al più personale, estroso rococò » bene illuminata dal Testori (1954) a proposito della pala di Villanova. Un particolare lo conferma: l'angioletto porgente al *Santo* la palma del martirio è una citazione del Guala da sè stesso, una replica — appena trasposta in controparte — del Cupido che, nella serie della Pinacoteca di Asti, scocca i suoi dardi profani su *Armida accarezzante Rinaldo addormentato.* Ben diverso, dunque, il soggetto eppure la trattazione non potrebbe esser più somigliante senza cader nella copia: da parere, quasi, una dimostrazione di come il Guala riuscisse ad « aggredire, col divertimento, i temi » (Testori, 1954), anche i più restii alla trasformazione in scherzo barocchetto. E un'altra dimostrazione potrebbe essere il paesaggino di fondo in cui memorie genovesi — Magnasco in primo luogo — sono evocate e subito travisate in cadenze di idilliaca rocaille.

L'uso di un medesimo lessico per trattare i soggetti più vari, nelle occasioni più disparate, era di pratica corrente nel Piemonte settecentesco, ma non già tra i pittori. Bisogna rifarsi piuttosto ai decoratori, includendo nel termine così gli argentieri che con imparziale eleganza ornavano di arricciolate volute e conchiglie calici e zuppiere, come gli scenografi che ideavano prospettive ambivalenti per un « Cortile » e per l'« Esposizione di Christo in un Sepolcro » (Cfr. A. Bargoni, *Argenti* in *Catalogo* 1963, nn. 129, 181; M. Viale Ferrero, *Scenografia del '700,* 1963). L'esempio, del resto, veniva dall'alto, da un sommo architetto come Juvarra che aveva disegnato gli addobbi di una « festa funebre » (così, testualmente, la didascalia originale) al modo di quelli dei padiglioni delle sue scene per «Accampamenti». Dopo di che, tornando al Guala, si vede quanto a ragione egli sia stato indicato come il pittore che in Piemonte con più immediatezza operò il « trasferimento figurale di un gusto sommamente futile » in pittura, stringendola « alla connessione, cui, con l'architettura, eran giunte le arti minori » (Testori, 1954).

Per questa via la premeditata futilità del Guala si inserisce in una ben definita trama culturale e storica. Il labile scherzo non esclude, anzi presuppone in lui un serio impegno di ricerca e di invenzione, diventa il mezzo per raggiungere una completa libertà creativa ed espressiva.

Tavola XXXII

Giovanni Battista e Vincenzo Scapitta

Chiesa di S. Caterina, particolare dell'interno e cupola

Casale Monferrato

« Bella, e sontuosa Chiesa con vasta cupola coperta di rame stagnato, e vaga facciata dedicata a S. Maria delle Grazie, appartenente al Monistero di Vergini Domenicane sotto il tittolo di S. Caterina... ampliato ed abbellito dalla principessa Anna d'Alenchon... La chiesa fu perfezionata alla magnifica odierna struttura nel 1725 e nel successivo anno consegnata dal Vescovo di Casale Pietro Secondo Caravadossi». Così il Deconti nel *Ritratto della città di Casale.*

Architetto della chiesa fu, secondo la tradizione, Giovanni Battista Scapitta; questi però morì nel 1714 (Tornielli, 1963) sicchè, se progettò l'edificio, non ne curò certo l'esecuzione. Il dubbio se « non siano da attribuire prevalentemente al nipote Vincenzo » tanto S. Caterina quanto il palazzo Gozzani di Treville, affacciato da N. Carboneri (1963), permane; ed è anzi, nel caso di S. Caterina, più insistente. Quelle tracce di gusto tardo-secentesco che nel Palazzo Treville sono ben riconoscibili, qui sono quasi del tutto obliterate da un linguaggio, non solo decorativo ma strutturale di marca barocchetta. Esso si dichiara all'esterno nella vivace spezzettatura delle linee commentate da una ornamentazione a stucco di libera individuazione fantastica; all'interno nella mancanza di un qualsiasi punto di vista obbligato, non riconoscibile nemmeno nell'alta cupola ellittica, punto culminante, certo, delle convergenze prospettiche ma non escludente altre «viste» parimenti valide e significative.

La decorazione dell'interno della chiesa si estese in un lasso di tempo assai ampio; secondo il Deconti un certo Cavalier Benaschi o Bernaschi, veronese, avrebbe frescato le figurazioni della cupola in collaborazione col quadraturista luganese Vittore. In un secondo tempo l'astigiano Gian Carlo Aliberti avrebbe dipinto le « restanti pitture, dal cornicione in giù, ritoccando anche quelle del Benaschi, riuscite alquanto immodeste ». I « ritocchi » dovettero essere piuttosto sostanziali, dal momento che oggi non si può cogliere una evidente differenza di mano tra gli affreschi di figura nelle due zone.

L'altare maggiore fu arricchito nel 1780 dalla grande « macchina » figurante l'*Assunzione della Vergine,* opera del Bernero. Tipico del duttile temperamento culturale di questo artista il fatto che il gruppo marmoreo si adegui perfettamente, pur a mezzo secolo a distanza, alle teatrali prospettive barocchette delle architetture, gareggiando con esse in scenografici effetti. Mentre, coevi o appena di poco più tardi, i rilievi del Bernero per la cappella di S. Evasio in Duomo e gli stucchi di Palazzo S. Giorgio mostrano assai più composte e lisciate eleganze, inclinanti ormai al classicismo.

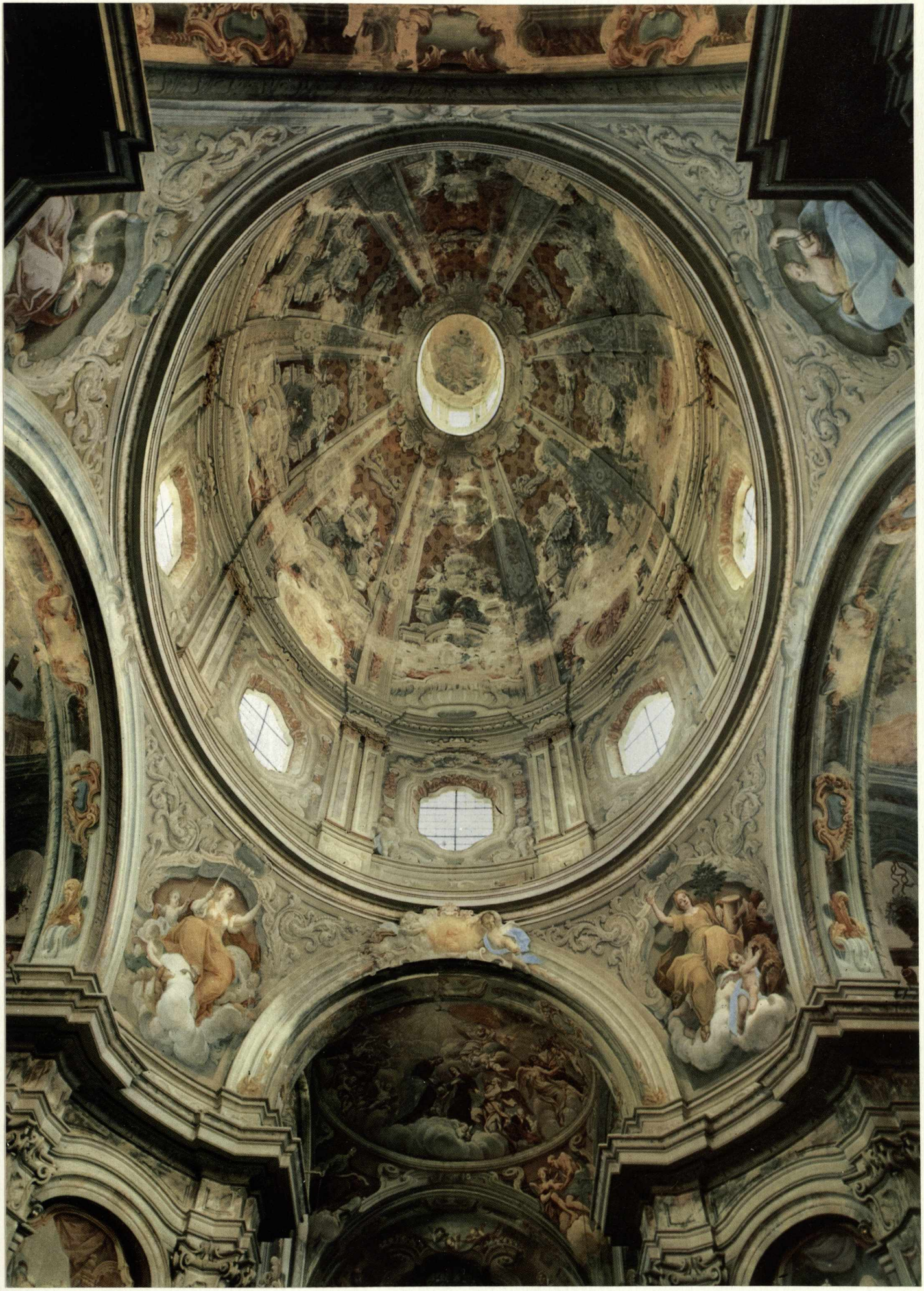


Tavola XXXIII

Riccio di pastorale

Casale Monferrato, Duomo

Casale è ancora ricchissima di argenterie barocche, soprattutto sacre. Per persuadersene basti scorrere l'elenco fittissimo steso da N. Gabrielli (1935), che pure volle descrivere « fra i moltissimi oggetti di oreficeria sei e settecentesca » soltanto i più notevoli. Sono ricordate, in Duomo, una pisside « di forma elegantissima »; il calice donato dal vescovo Pietro Radicati e l'altro calice, dono del vescovo Uberto Radicati; due bastoni pastorali, uno dei quali alle armi del vescovo Caravadossi; un'anfora d'argento con bacile, di raffinata semplicità; un « leggio di ebano con incrostazione d'argento »; nonchè l'urna di S. Evasio, eseguita a Milano. Altri lavori d'argento e d'oreficeria sono in S. Domenico, al Gesù, alla Trinità; un bellissimo gruppo d'argenti è a S. Ilario. S. Filippo conserva, tra l'altro, due croci stazionali, una statua del Santo « lavorata a cesello d'argento massiccio », un reliquiario d'argento che è l'unico superstite dei molti arredi donati alla chiesa da Massimiliano di Baviera. A. S. Stefano è il bel busto reliquiario del Santo: e si potrebbe continuare a citare.

Qualcuno di questi argenti venne da fuori: forse dalla Germania il reliquiario di S. Filippo, dono di Massimiliano di Baviera; forse da Torino l'anfora e il bacile del Duomo, di una sobrietà a Casale inconsueta (A. Bargoni, *Argenti* n. IX in *Catalogo,* 1963). La maggior parte però sembra di fattura locale, se non altro per le concordanze di gusto con le altre espressioni d'arte « minore », nelle quali si sbizzarriva la fantasia dei decoratori casalesi settecenteschi. E' una fioritura abbondante, travolgente; gli stucchi rallegrano d'inesauribili invenzioni le sale di Palazzo Treville, di Palazzo Sannazzaro, della casa di Anna d'Alençon, del Palazzo Ardizzone. Altri stucchi compongono estrose incorniciature sulle facciate di palazzi, di case e di chiese: valga, per tutte, quella spiritosissima di S. Caterina. I ferri battuti intrecciano in cancelli, in roste, in balconcini, leggiadri arabeschi, così simili a quelli che mani pazienti ricamano in oro ed argento, in sete e lustrini sulle pianete del Duomo. Gli intagli si accumulano sui confessionali e vi ergono tronfie ramificazioni; o, viceversa, alleggeriscono ante d'enormi armadi e di massicci portoni fino a farne dimenticare la consistenza reale. Un furore barocchetto, perfettamente orchestrato con le architetture dello Scapitta e con la pittura del Guala, che par voler mutare il volto stesso di Casale: capitale decaduta, ma ancora capace di tener testa alla nuova capitale, a Torino. Gli umori, forse, sono provinciali ma appunto per questo non imbrigliati da troppe preoccupazioni di buon gusto e di eleganza, sì che l'arguzia ne riesce più esuberante e gustosa. Perchè gli argenti non avrebbero dovuto anch'essi rispecchiare questa vicenda? Ed ecco, ad affermativa risposta, questo riccio di pastorale. Le spighe, le rose, i tralci, tutta l'emblematica mistica ed eucaristica, eccola servire per un divertimento di alta qualità. I grappoli rigonfi ciondolano; le spighe si inerpicano, fiori e fronde si attorcono, Santi si affacciano, cherubini ammiccano. I riccioli delle loro testoline non si differenziano quasi dai velli ondulati dell'arcadico Agnus Dei: tutto è soffice spumeggiante capriccio, composto nell'accorto disordine della più pure rocaille; siamo del resto nella « prima metà del XVIII secolo » (A. Bargoni, *op. cit.* n. 214). L'effetto finale è leggero, profano; alla destinazione liturgica si concede soltanto una iscrizione (« Tu asce: nos tuere ») e, beninteso, la forma rituale.

INDICE

Presentazione . . . . . Pag. 3

RITRATTO DI CASALE, Introduzione . . . . . » 9

Albero Genealogico . . . . . » 109

Referenze Bibliografiche . . . . . » 110

Nartece del Duomo - Casale Monferrato . . . . . Tav. I

Crocifisso (particolare) - Casale Monferrato, Duomo . . . . . » II

Abramo sconfigge gli Elamiti, mosaico pavimentale (particolare) - Casale Monferrato, Duomo » III

Reliquiario del piede di S. Margherita d'Antiochia - Casale Monferrato, Duomo . . . . . » IV

Guglielmo VIII Paleologo, marchese di Monferrato (particolare) - Chiesa di Crea, cappella di S. Margherita . . . . . » V

I SS. Eusebio e Paolo; Bernarda de Brosse, Giovanna e Bianca Paleologhe - Chiesa di Crea, cappella di S. Margherita . . . . . » VI

Croce stazionale del Cardinale Teodoro Paleologo (particolare) - Casale Monferrato, Duomo » VII

Croce stazionale del Cardinale Teodoro Paleologo (particolare) - Casale Monferrato, Duomo » VIII

Bartolomeo Rigossi: *Il marchese Guglielmo VIII in orazione* (Antifonario XI, foglio 3; particolare) - Archivio capitolare del Duomo, Casale Monferrato . . . . . » IX

Martino Spanzotti e bottega: *Annunciazione,* vetrate - Torino, Museo civico (dalla chiesa di Crea) » X

Seguace di Martino Spanzotti: *La Vergine col Bambino e S. Anna* (particolare) - Casale Monferrato, Oratorio del Gesù . . . . . » XI

La Vergine venerata dai Marchesi di Monferrato - Casale Monferrato, chiesa di S. Domenico (lunetta del portale) . . . . . » XII

Gian Giacomo Alladio (Macrino d'Alba): *Guglielmo IX e Anna d'Alençon, Marchesi di Monferrato* - Convento di Crea . . . . . » XIII e XIV

Cortile della casa di Anna d'Alençon - Casale Monferrato . . . . . » XV

Reliquiario della Croce di Anna d'Alençon - Casale Monferrato, Duomo . . . . . » XVI

Reliquiario della Croce di Anna d'Alençon (particolare) - Casale Monferrato, Duomo . . . » XVII

Circoncisione, paliotto d'altare ad arazzo (particolare) - Casale Monferrato, Oratorio del Gesù » XVIII

Nicolò Musso: *La Madonna del Rosario tra S. Domenico e S. Caterina da Siena* (particolare) - Casale Monferrato, S. Domenico . . . . . » XIX

Nicolò Musso: *La Madonna del Rosario tra S. Domenico e S. Caterina da Siena* (particolare) - Casale Monferrato, S. Domenico . . . . . » XX

Natività di Maria, particolare (la levatrice) - V Cappella, Santuario di Crea . . . . . Tav. XXI

Jean de Wespin (Giovanni Tabacchetti): *Giuditta e Oloferne* - VIII Cappella (*Annunciazione*), Santuario di Crea . . . . . » XXII

Guglielmo Caccia (Il Moncalvo): *Angelo* (dalla cappella della *Natività di Cristo* nel Santuario di Crea) - Casale Monferrato, Vescovato . . . . . » XXIII

Guglielmo Caccia (Il Moncalvo): *Il Paradiso* (particolare). XXI cappella, Santuario di Crea » XXIV

Guglielmo Battista e Vincenzo Scapitta: *Palazzo Gozzani di Treville - Atrio e cortile* - Casale Monferrato . . . . . » XXV

G. B. e V. Scapitta - P. F. Guala - G. Bettini: *Palazzo Gozzani di Treville - Scalone* - Casale Monferrato . . . . . » XXVI

Pier Francesco Guala: *Allegoria* - Casale Monferrato, Palazzo Sannazzaro . . . . . » XXVII

Pier Francesco Guala: *I canonici di Lu* - Lu Monferrato, Collegiata di S. Maria Nuova . . » XXVIII

Pier Francesco Guala: *Ritratto del canonico Barzizza* - Casale Monferrato, raccolta privata » XXIX

Pier Francesco Guala: *Il miracolo del libro* (particolare) - Casale Monferrato, S. Domenico » XXX

Pier Francesco Guala: *Estasi di un Santo martire* - Casale Monferrato, raccolta privata . . » XXXI

Giovanni Battista e Vincenzo Scapitta: *Chiesa di S. Caterina,* particolare dell'interno e cupola - Casale Monferrato . . . . . » XXXII

Riccio di pastorale - Casale Monferrato, Duomo . . . . . » XXXIII

I di copertina: *Nartece del Duomo* - Casale Monferrato.

Contro frontespizio: Pier Francesco Guala: *Il miracolo del libro* (particolare) - Casale Monferrato, S. Domenico.

IV di copertina: *Palazzo Gozzani di Treville,* Anticamera - Casale Monferrato.

FOTOCOLORI ESEGUITI IN LUOGO
RIPRODUZIONI - STAMPA - LEGATURA
ESEGUITE DALLA
AMILCARE PIZZI S p. A. - MILANO

FINITO DI STAMPARE
APRILE 1966